JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

ZWEITER THEIL

I. II.

8. Auflage.

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

II 1.

due

E.K. Waterhouse

DER CICERONE

ACHTE AUFLAGE

II.

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

I. UND II. ABSCHNITT: ARCHITEKTUR UND SCULPTUR

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

ACHTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON C. v. FABRICZY UND ANDEREN FACHGENOSSEN BEARBEITET

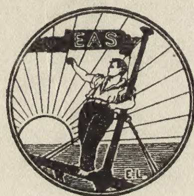
VON

WILHELM BODE

II.

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

I. UND II. ABSCHNITT: ARCHITEKTUR UND SCULPTUR



LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1901.

Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

I. ARCHITEKTUR.

Die christliche Kirchenbaukunst bildete sich im Anschluss an die heidnischen Basiliken, indem sie ohne Scheu die den Tempeln entnommenen Details, namentlich die Säulen, zum Bau ihres Innern benutzte. Die grossen Modificationen, welche den eigenthümlichen Werth der christlichen Basilica ausmachen, sind kurz folgende:

1) Das Innere der heidnischen Basilica war ein zwar länglicher, aber auf allen vier Seiten von der Säulenhalle umgebener Raum oder (unbedeckt gedacht) Hof; in der christlichen Kirche wird dieser zu einem bedeckten Mittelschiff, und die Halle zu zwei oder vier Seitenschiffen, während die Fortsetzung der Halle auf den Schmalseiten (vorn und hinten) wegfällt oder nur vorn, und dann in veränderter Bedeutung, als innere Vorhalle, sich behauptet.

2) Die grosse hintere Nische (Apsis, Tribuna), einst durch die davor hinlaufende Halle theilweise dem Auge entzogen, wird jetzt geradezu das Ziel aller Augen, indem sich darin oder zunächst davor der Altar erhebt. Die Längenperspective wird damit das Lebensprincip der ganzen Basilica und damit der meisten abendländischen Kirchen überhaupt.

3) In den wichtigeren Basiliken entsteht vor der Nische ein Querschiff von gleicher oder fast gleicher Höhe mit dem Hauptschiff, zur Aufnahme bestimmter Classen von Anwesenden (Geistliche, Beamte, Matronen etc.). Ein besonderer grosser Bogen (der Triumphbogen) auf Säulen bildet den Uebergang aus dem Hauptschiff ins Querschiff.

4) Die Errichtung eines obern Stockwerkes, in den heidnischen Basiliken beinahe Regel, wird hier zur Ausnahme (S. Agnese, S. Lorenzo fuori le mura, SS. Quattro Coronati in Rom). Die Obermauer a
des Mittelschiffes wird theils mit Malereien bedeckt, theils mit grossen (jetzt meist vermauerten oder umgestalteten) Fenstern durchbrochen. Die ursprünglichen reichgeschmückten Flachdecken sind sämmtlich untergegangen; an einigen Kirchen ist noch das mittelalterliche Sparrenwerk des Daches erhalten; die meisten tragen moderne Decken oder Scheingewölbe.

5) An den Basiliken von Ravenna kommt zuerst regelmässig die Anordnung von zwei Nebennischen neben der Hauptnische vor.

6) Die Aussenwände blieben meist schlicht und glatt (in Ravenna schüchterne Anfänge einer Eintheilung, durch vortretende Wandstreifen mit Rundbogen, auch frühe schon eigentliche Bogenfriese).

Was etwa z. B. von Consolen am Obergesimse vorkommt, ist von
a antiken Gebäuden entlehnt (Apsis von S. Cecilia in Rom). Die Fassade erhielt eine Vorhalle, wovon unten die Rede sein wird; die Thüren hatten in der Regel antike Pfosten; die Obermauer wahrscheinlich eine Decoration von kostbaren Marmorplatten, auch wohl schon frühe von Mosaik.

7) Im Innern ist die Säulenstellung je älter desto dichter und desto gleichmässiger (vergl. I. S. 24). Die alte Peterskirche hatte über den Säulen ein gerades Gebälk, der alte Lateran und die alte Pauls-
b kirche Bogen; S. Maria Maggiore hat noch ihr gerades Gebälk — sämmtlich Bauten des 4. u. 5. Jahrh. Von da an überwiegen die
c Bogen (Ausnahme: das Untergeschoss der alten Kirche von S. Lorenzo fuori) und bilden in Ravenna die ausschliessliche Form; erst im 11. bis 13. Jahrh. kommt wieder in einzelnen römischen Beispielen
d (S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, die neuere Kirche von S. Lorenzo fuori) das gerade Gebälk und anderwärts sogar der Flach-
e bogen vor (Dom von Narni und Vorhalle der Pensola ebenda).

8) In Rom setzen in der Regel die Bogen unmittelbar über dem Säulencapitäl an; in Ravenna schiebt sich ein trapezförmiges Zwischenstück ein, welches durch seine barbarische Bildung das richtige Grundgefühl wieder verdunkelt, welches hier ein Zwischenglied verlangte. Die Alten liessen wenigstens bei ihren vortretenden Säulen auch das betreffende Gebälkstück vortreten, und als Brunelleschi die alte Baukunst wieder zu erwecken suchte, war die Herstellung desselben sein Erstes.

Die meisten Basiliken haben so starke Veränderungen erlitten, dass man nur mit Mühe sich den ursprünglichen Eindruck vergegenwärtigen kann. Da diese ganze Bauweise, mit der hohen Obermauer über den Säulen, einem starken Erdbeben nicht leicht widerstand, durch ihr hölzernes Dachwerk den Feuersbrünsten unterworfen war und auch ohne dieses durch ihre eigene Leichtigkeit zum Umbau einlud, so sind gewiss eine Menge Basiliken im Laufe der Zeit eingestürzt oder auseinandergenommen und grossentheils mit Benutzung der alten Baustücke wieder zusammengesetzt worden. Ausserdem ergaben sich Zu- und Anbauten aller Art, Kapellen, welchen zu Liebe alle Wände durchbrochen wurden, neue Apsiden (zum Theil weil man Fenster brauchte), neue Fassaden je nach dem Stil des Jahrhunderts u. dergl. Zuletzt nahm sich nur zu oft der Barockstil dieser baufälligen Kirchen an, schloss ihre Säulen halb oder ganz in seine Pfeiler ein und überzog, was noch vom alten Bau übrig war, „harmonisch“ mit seinen Stuccaturen; namentlich waren ihm die alten Decken und gar das sichtbare Sparrenwerk zuwider; im glücklichsten Falle nahmen überreich vergoldete Flachdecken, nur

zu oft aber verschalte Gewölbe mit modernen Ornamenten deren Stelle ein. Das Vermauern der Fenster oben im Mittelschiff wurde so zur Regel, dass keine Basilica mehr (mit Ausnahme der ravennatischen) ihr volles altes Oberlicht geniesst. Höchstens den Mosaikboden ausgenommen, wollte kein altchristliches oder mittelalterliches Detail mehr zu dem modernen System der Altäre, der Chorstühle, der Wandmalereien passen; das Alte musste weichen. So giebt es nun durch ganz Italien eine Menge Kirchen aus dem ersten Jahrtausend und den beiden nächsten Jahrhunderten, welche noch ihre antiken Säulen mehr oder weniger kenntlich aufweisen und auf den sonst als Ehrentitel gebrauchten Namen Basilica der Kunstform halber Anspruch machen, dabei aber einen überwiegend modernen Eindruck hervorbringen.

Wir wollen nur kurz andeuten, wie man die ursprüngliche Gestalt der reichern Basiliken in Gedanken zu restauriren hat.

Vor Allem gehört dazu ein viereckiger Vorhof mit Hallen ringsum, dessen vorderer Eingang nach aussen noch einen besonderen kleinen quadratischen Hallenvorbau hatte mit auf zwei vortretenden Säulen ruhendem Gewölbe (erhalten an S. Cosimato in Trastevere a
— 9. Jahrh.? — sowie an S. Maria in Cosmedin (nach 1088), S. b
Clemente und S. Prassede in Rom — 12. Jahrh.). Von den vier c
Seiten des Porticus bildete die eine den Vorraum der Kirche selbst; in der Mitte des Hofes stand der Weihebrunnen. Das älteste ganz erhaltene solche Atrium ist das am Dom zu Parenzo aus d
der Zeit des ursprünglichen Baues unter Justinian (c. 550): quadratisch, mit Säulenarcaden, den Dom mit dem davorgebauten achteckigen Baptisterium verbindend. Spätere erhaltene vierseitige Portiken an den Domen von Capua und Salerno, an letzterem aus e
dem 11. Jahrh., auf schönen und gleichförmigen Säulen von Pästum; in Rom hat nur das späte S. Clemente (12. Jahrh.) noch den un- f
versehrten Porticus, theils auf Säulen, theils auf Pfeilern; in Mailand stammt die Vorhalle von S. Ambrogio, gewölbt auf Pfeilern g
mit Halbsäulen, wahrscheinlich erst aus dem Beginn des 12. Jahrh.s (nach 1117). Spätere Kirchenatrien geben eine ziemlich genaue Anschauung von dieser Bauweise[1]). Sehr viele Basiliken hatten indess nur eine Vorhalle längs der Fassade, und diese hat sich in manchen Beispielen sammt ihrem meist geraden, nicht selten mosaicirten Gebälk erhalten; so z. B. in Rom an S. Cecilia, S. Maria in Trastevere, h
S. Crysogono, S. Giorgio in Valebro, S. Giovanni e Paolo, S. Lo- i
renzo fuori, S. Lorenzo in Lucina, an SS. Quattro Coronati in einem k
Umbau des 12. Jahrh., S. Maria in Cosmedin (Vorhalle sammt Hallen- l

1) Vergl. S. Annunziata u. S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, S. Maria presso S. Celso in Mailand.

a vorbau s. oben) und an S. Saba mit einem obern Stockwerk; ausser-
b halb Roms z. B. an den Domen von Civita Castellana, Terra-
c cina, Sessa und Amalfi (Doppelreihe von Säulen mit normannisch-
saracenischen Spitzbogen und Gewölben); in Ravenna nimmt ein
geschlossener und gewölbter Vorbau (Ardica genannt) diese Stelle
d ein, z. B. an S. Apollinare in Classe.

Von den Fassaden ist vielleicht keine einzige mit ihrem ursprünglichen oder ursprünglich beabsichtigten Schmuck erhalten; denn die Mosaiken, die man an S. Maria Maggiore noch sieht und an S. Paul sah, sind und waren Werke der Zeit um 1300[1]). Wir bleiben auf die oben angegebenen Vermuthungen beschränkt.

Im Innern, dessen Ausstattung unverhältnissmässig überwog, wurde vor allem der reichste farbige Schmuck erstrebt, womöglich durch Mosaikbilder, welche die Oberwände des Mittelschiffes, die Wand des Triumphbogens (bisweilen schiffwärts und nischenwärts) und die Apsis sammt ihrer Umgebung überzogen. Auch der Boden erhielt Mosaikornamente (die freilich in ihrer jetzigen Gestalt meist erst aus dem 11. u. ff. Jahrh. stammen, wovon unten) und die Wände der Seitenschiffe wenigstens unten einen Ueberzug mit kostbaren Steinarten aus den Ruinen des alten Roms. Die baulichen Details mussten neben der starken Farbenwirkung dieses Schmuckes, namentlich auch des Goldgrundes, Wirkung und Werth verlieren und sich bald auf das Allernöthigste beschränken. Die Capitäle wurden, wo man keine antiken vorräthig hatte, bisweilen aus orientalischen Bauhütten bezogen; namentlich in Ravenna wird man oft einem sonderbar umgestalteten korinthischen Capitäl mit kraftlosem, aber zierlich geripptem und ausgezacktem Blattwerk begegnen, dessen Stoff — prokonnesischer Marmor von der Propontis — seine Herkunft verräth (5. u. 6. Jahrh.). Hart daneben tritt aber auch ein schon ganz lebloses muldenförmiges Capitäl auf, in welches kalligraphische Zierrathen bloss flach eingemeisselt sind, und welches sich unter dem oben bezeichneten trapezförmigen Aufsatz besonders roh ausnimmt. (Jetzt in manchen Basiliken neue Capitäle und Gesimse von Stucco über den alten.)

Die grosse perspectivische Wirkung des Ganzen war nicht zu jeder Zeit, sondern nur in besonders feierlichen Augenblicken zu geniessen, indem eine unglaubliche Masse von Vorhängen die einzelnen Räume von einander abschloss. Diese begannen schon mit der
e kleinen äussern Vorhalle (an derjenigen von S. Clemente und
anderswo sind noch einige Ringe an der eisernen Stange sichtbar), umzogen dann den ganzen vierseitigen Porticus, theilten das Hauptschiff zwei- bis dreimal in die Quere, gingen an den Colonnaden von

---

1) Ein Bild der Fassade von Alt-St. Peter in Rom auf Rafaels „Burgbrand“.

Säule zu Säule und machten vollends den Altarraum zu einem unsichtbaren Allerheiligsten. Am Tabernakel mancher Altäre sind überdies noch besondere Stangen und Ringe von den ehemaligen Vorhängen zu bemerken, welche alle vier Seiten des Altars zu verhüllen bestimmt waren.

Von den einzelnen Ziergegenständen, den Thronen, Lesepulten,
Predigtkanzeln, Osterkerzensäulen u. s. w. ist das Meiste erst seit
dem 11. Jahrh. gearbeitet (s. unten). Wir müssen hier nur zwei
Dinge erwähnen, welche ihre bleibende Gestalt schon in altchristlicher
Zeit erhalten haben mögen. Zunächst die Altäre, deren bis ins
9. Jahrh. jede Kirche nur einen von Tischform hatte. Sie sind sämmtlich
so eingerichtet, dass der Priester dahinter steht und sich mit
dem Angesicht gegen die Gemeinde wendet. Ueber dem Altartisch
erhebt sich mit vier Säulen (wozu man immer die kostbarsten Steine
nahm, die zu haben waren) das Tabernakel, dessen oberer Theil
oder Baldachin einen besondern kleinen Zierbau bildet (obere Säulchenstellung,
kleine Kuppeln u. dergl., auch wohl einfache Giebel).
Aelteste Beispiele, aber auch sie modern restaurirt, in Rom S. a
Giorgio in Velabro, S. Clemente, und eines aus dem 12. Jahrh. (wenn b
nicht älter) in S. Anastasia und in S. Lorenzo fuori[1]) (von 1148); c
auch die zwei Seitenaltäre des Domes von Terracina haben noch d
ihre ursprüngliche, wenn auch restaurirte Form (12. Jahrh.?). Unberührt
ist das Tabernakel des h. Eleucadius in S. Appollinare in e
Classe bei Ravenna (im l. Seitenschiff) von Beginn des 9. Jahrh.,
und diejenigen in S. Andrea in Flumine bei Ponzano und S. Stefano f
in Fiano (in der röm. Campagna, c. 1150, die beiden letzten von g
den *Ranucci*). An den meisten Altartabernakeln aber sind nur noch
die vier Säulen alt.

Sodann war die Einrichtung des sog. Chorus (Schola Cantorum),
nur noch in S. Clemente zu Rom deutlich erhalten, jüngst in S. Maria h
in Cosmedin wieder hergestellt, eine Eigenthümlichkeit der alten kirch- i
lichen Anordnung, wenn auch nicht der urchristlichen. Ein viereckiger
Raum gegen Ende des Mittelschiffes, um eine oder wenige Stufen erhöht
und mit marmornen Schranken umschlossen, diente zur Aufstellung der
psallirenden Priesterschaft[2]); an seinen beiden Seiten waren die Lesepulte
(Ambonen oder Analogia) angebracht, links (vom Altar aus gesehen)
dasjenige für die Epistel, rechts dasjenige für das Evangelium.

Ueberblickt man das Ganze dieser neuen Kunstschöpfung der Basilica, so fehlt ihr wesentlich das organische Leben, welches die

---

1) Das Grabmal des Cardinals Gugl. Lavagna-Fieschi († 1256) rechts von der *
Hauptthür derselben Kirche, besteht aus einem ganz ähnlichen Tabernakel (über einem antiken Sarkophag).

2) Vielleicht doch nur in Kirchen ohne Querschiff als Ersatz dafür gebräuchlich?

Glieder eines Baues in einen harmonischen Zusammenhang bringen soll. Die Benutzung antiker Baureste, an die man sich einmal gewöhnt hatte, ersparte zudem den folgenden Baumeistern die eigenen Gedanken, und so bleibt ihre Kirchenform bis ins 13. Jahrh. stationär, während in Oberitalien und im Norden schon längst entscheidende neue Bauprincipien in Uebung sind und während die verfügbaren antiken Säulen u. s. w. bereits auf das empfindlichste abnehmen. Die einzige wesentliche Veränderung in dieser langen Zeit besteht in einem stärkern Verhältniss der Höhe zur Breite in den römischen Basiliken des zweiten Jahrtausends. Rom überliess es dem Auslande, aus dem grossen urchristlichen Gedanken des perspectivischen Langbaues die weiteren Consequenzen zu ziehen.

Wenn nun aber auch dieser Bauform jede eigentliche Entwicklung fehlt, wenn sie die antiken Ueberbleibsel in einem ganz andern Sinne aufbraucht, als für den sie geschaffen sind, so giebt sie doch grosse, einfache Motive und Contraste. Die colossale halbrunde Nische als Abschluss des quadratischen Ganzen und des langen geraden Hauptschiffes hatte vielleicht in keinem antiken Gebäude so hochbedeutend wirken dürfen. Ueberdies lernt man den Werth grosser antiker Colonnaden, welche ja fast sämmtlich diesen und ähnlichen Zwecken aufgeopfert wurden, geradezu nur aus den christlichen Basiliken kennen. Wer Sanct Paul vor dem Brande mit seinen vier Reihen von je zwanzig Säulen phrygischen und numidischen Marmors gesehen hat, versichert, dass ein architektonischer Anblick gleich diesem auf der Welt nicht mehr vorhanden sei.

Nicht unwesentlich für die Grössenwirkung erscheint es auch, dass alle Zierbauten im Innern, der Altar sammt Tabernakel, die Kanzeln, Pulte u. s. w. ziemlich klein gebildet wurden, d. h. nicht grösser, als der Gebrauch es verlangte. Die Decoration der Barockzeit glaubte diese Stücke in einem vermeintlichen „Verhältniss“ zu der Grösse des Baues bilden zu müssen, während sie doch nur zu der Grösse des Menschen, der sie bedienen, besteigen etc. soll, in einem natürlichen Verhältniss stehen. Bernini's Riesentabernakel in S. Peter, die Riesenkanzeln im Dom von Mailand und andere Verirrungen dieser Art werden dem Reisenden nur zu nachdrücklich in die Augen fallen.

Von den Basiliken Roms zählen wir hier nur diejenigen auf, in welchen das Ursprüngliche noch kenntlich vorherrscht.

a S. Paul (4. Jahrh.) wird mit seinen jetzigen Säulen von Simplongranit und mit seinen höchst colossalen Verhältnissen das Wesentliche des Eindruckes einer Basilica ersten Ranges immer am getreuesten wiedergeben, leider getrübt durch die missverstandene moderne Decoration. Die Raumwirkung ist eine geradezu colossale; ja der Bau erscheint noch grösser, als er wirklich ist. Den äusseren

niedrigeren Säulenreihen ist durch Ueberhöhung der Arcadenbogen
nachgeholfen.

S. Maria Maggiore (5. Jahrh.) mit wahrscheinlich eigens ge- a
arbeiteten ionischen Säulen und geradem, mosaicirtem Gebälk. Die
Pilaster der Oberwand sind in ihrer jetzigen Gestalt und vielleicht
überhaupt modern, die Apsis im 13. Jahrh. umgebaut. Die schöne,
feierliche Wirkung beruht wesentlich auf dem ausschliesslichen Ober-
licht. (Renaissancedecke.) — S. Sabina (5. Jahrh.) ebenfalls von b
schönem, ursprünglichem Eindruck, der nur durch die vermauerten
Fenster im Mittelschiff gestört wird. Die gleichmässigen Säulen
stammen von einem antiken Bau guter Zeit; die Vorhalle gegen das
Kloster hin im 12. Jahrh. so gestaltet, wie sie jetzt ist. — S. Pietro c
in Vincoli (5. Jahrh.) hat durch den Einbau des Tonnengewölbes
in das Mittelschiff seine alte Herrlichkeit eingebüsst, von der noch
die mächtige Apsis und die Anordnung des Querschiffes Zeugniss
geben. — S. Prisca (5. Jahrh.?) zeigt wenigstens noch die alte d
Disposition.

S. Lorenzo fuori le mura, eine Gründung Constantins, ge- e
währt in seinem älteren Theile (5. u. 6. Jahrh.) zunächst eine reiche
Sammlung antiker Baufragmente, selbst aus der besten Zeit. Diese
ältere Kirche, zweistöckig, unten mit geradem Gebälk, oben mit
Bogen, hatte ihre Nische da, wo zu Anfang des 13. Jahrh. die
neuere Kirche, welcher sie jetzt als Chor dient, angebaut wurde.
Der Werth ist wesentlich ein malerisch-phantastischer.

S. Agnese vor Porta Pia (7. Jahrh.) giebt den Eindruck einer f
Basilica mit Obergeschoss am schönsten und reinsten; die eine Seite
des Porticus (die übrigen fehlen) ist hier wie in S. Lorenzo ins
Innere verlegt, um dem Verbindungsgang der Seitenemporen des
Obergeschosses als Basis zu dienen. Unter den antiken Säulen sind
zwei mit vielfach profilirter Canellirung auffallend. Als Ganzes
eines der besten Gebäude des früheren Mittelalters, so dass die Ab-
wesenheit alles organischen Lebens in Gesimsen u. dergl. gerade
hier am deutlichsten fühlbar wird. — S. Giorgio in Velabro g
(7. Jahrh.), auf 16 Säulen; die Vorhalle wohl erst 12. Jahrh.

SS. Quattro Coronati, eine Gründung Leo's d. Gr., im h
7. Jahrh. von Honorius I. umgebaut, wovon noch die gewaltige
Nische ein Zeugniss; nach einer Zerstörung im Jahre 1085 rückte
man Anfang des 12. Jahrh. die Säulen der einst ziemlich grossen
Kirche enger und kürzer zusammen und errichtete ein oberes Stock-
werk, das sich in Logen gegen das jetzige Hauptschiff öffnet. Reste
der alten Colonnade kamen so in den Vorhof zu stehen. — S. Gio- i
vanni a Porta Latina (8. Jahrh.), unbedeutend. — S. Maria in
Cosmedin über einem Cerestempel im 6. Jahrh. als einschiffige kleine k
Diaconalkirche errichtet, durch Hadrian I. (772—795) zur dreischiffigen

Basilica erweitert, seit 1088 sodann durch Cardinal Johann Gaetani in ihrer jetzigen Gestalt ausgebaut und ausgeschmückt. Weniger durch die schon kümmerlichen Verhältnisse als durch die in Hauptmauern und Vorhalle verbauten Tempelreste merkwürdig. Jüngst stilgerecht, namentlich auch in der innern Ausstattung wiederhergestellt.

a Die grosse Kirche S. M. Araceli auf dem Capitol (wahrscheinlich 13. Jahrh.) mit ziemlich gleichmässigen Säulen und Zuthaten aus allen späteren Zeiten; zwar von bunter, aber noch immer impo-
b santer Wirkung. — S. Lorenzo in Borgo vecchio hat nur noch
c die antike Säulenstellung. — SS. Nereo ed Achilleo (um 800), mit achteckigen Pfeilern, die indess vielleicht erst im 16. Jahrh. die Stelle der alten Säulen einnahmen; um der Ausstattung willen (alte Altäre, Schranken, Nischensitz, Candelaber, Mosaik) immer sehenswerth. Alte Krypta.

d S. Marco (9. Jahrh.), sehr modernisirt; vom alten Bau am
e Aeussern nur noch der kleine Campanile erhalten. — S. Maria della Navicella (9. Jahrh.); für diese Zeit von guten Verhältnissen die Vorhalle sicher nicht von Rafael; der grau in grau gemalte Fries im Innern von *G. Romano* und *Perin del Vaga,* jetzt ganz übermalt.

f S. Martino ai Monti (9. Jahrh.), eine der prächtigsten Basiliken Roms mit geradem Gebälk, aber in ihrer jetzigen Gestalt wesentlich ein Werk des 17. Jahrh.; namentlich ist das Gebälk über den Säulen stark überarbeitet. — Die links vom erhöhten Chor (darunter eine Krypta) gelegene, jetzt fast unterirdische Pfeilerhalle soll vom heiligen Sylvester zur Zeit Constantins als Kirche erbaut sein (?)
g — S. Saba (wohl 9. Jahrh.), mit räthselhaften Anbauten, erhöhtem Chor über einer Krypta und Vorhalle, jetzt mit Backsteinpfeilern statt der ursprünglichen antiken Säulen, und einem niedrigen Geschoss darüber (das Refectorium enthaltend). Die offne Arcadenloggia des zweiten Geschosses auf 12 achteckigen Pfeilern mit Palmblattcapitälen ist eine Zuthat der Restauration unter Pius II. (1465). Das offene Dachgebälk ist durchgehends erhalten.

h S. Prassede (9. Jahrh.), ein merkwürdiger Versuch, in das Organische einzulenken; grosse Backsteinbogen überspannen das Mittelschiff; dazwischen je drei Intercolumnien mit zwei Säulen und geradem Gebälk. Der Vorbau, sehr entstellt, hat doch noch seinen
i kleinen Aussenporticus. — S. Niccolò in Carcere, aus unbekannter Zeit; merkwürdig durch die hineinverbauten Reste dreier Tempel.
k (Neuerlich fast völlig restauriert.) — S. Bartolommeo auf der Tiberinsel (um 1000) hat fast nichts Ursprüngliches mehr als die Säulen und den Glockenthurm (auch ein rohes Taufbecken mit dem Reliefbild des Stifters der Kirche, Kaisers Otto III.).

l S. Clemente in seiner jetzigen Gestalt aus dem Anfang des

12. Jahrh., als Basilica unbedeutend, aber durch die vollständige Erhaltung der Vorhalle und der Ausstattung des Innern (Chorus, Lesepulte, Altar und Schmuck der Nische) von classischem Werthe. Die dreischiffige Basilica unter der jetzigen Kirche vermuthlich der ursprüngliche Bau vom Ende des 4. Jahrh. Noch tiefer antike Gemächer (Mithraeum). S. Maria in Trastevere (12. Jahrh.) gerades a
Gebälk, ungleiche Säulen und erhöhtes Querschiff, als historisches Architekturbild von grosser Wirkung. S. Crisogono (12. Jahrh.), des- b
gleichen mit geradem Gebälk; trotz starker Erneuerungen ein edler Raum.

Der Neubau von S. Lorenzo fuori le mura (Anfang des c
13. Jahrh.), welchem der alte Bau als Chor dient, ebenfalls mit geradem Gebälk; bedeutende Dimensionen; ohne Zweifel ein Werk der äussersten Anstrengung, weil es sich um eine der Patriarchalkirchen handelte, und somit maassgebend für die römische Kunst unmittelbar nach Innocenz III. — Die geräumige Vorhalle zeigt gerades Gebälk auf antiken ionischen Säulen.

Wie wenig man sich aber zu helfen wusste, wenn keine Säulen mehr vorräthig waren, zeigt die Kirche SS. Vincenzo ed Anastasio d
alle tre Fontane. Der jetzige, durch französische Cisterzienser vermittelte Einflüsse verrathende Bau stammt erst aus der Zeit der Uebergabe des Klosters an den genannten Orden (1140). Es giebt aus jener Zeit, welche in Toscana ein Baptisterium von Florenz, ein S. Miniato schuf, vielleicht gar kein missgeschaffeneres Gebäude als diese Pfeilerkirche. (Die Fenster mit durchlöcherten Marmorplatten verschlossen; die Vorhalle auf vier antiken ionischen Säulen erst von Honorius III. 1221 vorgebaut.)

Wo der gänzliche Mangel an antiken Säulen die Baumeister schon frühe genöthigt hatte, mit eigenen Mitteln das Mögliche zu leisten, da erscheinen sie viel selbständiger. Die weitere Umgebung Roms zeigt in einer Reihe stattlicher Bauten einen eigenthümlichen Mischstil, der sich aus den Elementen der römischen Säulen- und der lombardischen Pfeilerbasilica zusammensetzt und seinen Ursprung jener Colonie von Comasken verdankt, die sich um 1090 in Viterbo niedergelassen hatten: Basiliken von drei Schiffen, mit offnem Dachstuhl, oder aber mit Gewölben, die auf Pfeilern ruhen; die niedrigen Capitäle zumeist schmucklos; die mächtigen Wände mit wenig Detail und Schmuck von ernster einfacher Wirkung. Eine frühe charakteristische Kirche dieser Art ist S. Maria di Castello in Corneto e
(begonnen 1121 auf älterem Bau; Mittelfassade erst 1200): Pfeilerbasilica mit Kreuzgewölben, in manchen Details noch die vorromanische Formenbildung bekundend. Aehnlich S. Annunziata f
ebendort, jedoch durchweg schon mit phantastisch-nordischer Orna-

a mentation der Capitäle und Gesimse. Die schöne Kirche S. Maria
in Toscanella (gegründet um 1050 auf einem frühern Bau, geweiht
1206; wahrscheinlich von lombardischen Baumeistern) steht an Werth
den edlern toscanischen Bauten nicht nach; mit einwärts geschrägtem
Hauptportal und grossem Rundfenster; innen weitgestellte, nicht
antike Säulen, mit plumper, aber antikisirender Ornamentation;
b Chornische, sichtbarer Dachstuhl und grosse Reste der alten Be-
malung. Der alleinstehende Campanile aus gleicher Zeit. Die
Basilica von S. Pietro ebenda ist das ältere einfachere Vorbild
für S. Maria, überhaupt der älteste Bau dieser ganzen Gruppe (An-
fang des 8. Jahrh. begonnen, Ende des 10. vollendet bis auf den
untern Theil der Mittelfassade und das Rundfenster darüber, die
erst im 12. Jahrh. von den römischen Marmorarii ausgeführt wurden),
mit gleicher Anlage im Innern; reicher Fassade; die Krypta auf
c antiken Säulen. Die Kathedrale von Viterbo (12. Jahrh.?), ur-
sprünglich flachgedeckte Basilica mit eigens verfertigten stattlichen
Säulen; später eingewölbt (Mittelschiff: Tonne, Seitenschiffe: Kreuz-
gewölbe) und daher jetzt einen eigenthümlichen Eindruck hervor-
d bringend. Andere Basiliken freilich, in Viterbo selbst (S. Maria
e Nuova, S. Andrea, S. Giovanni in Zoccoli), in Vetralla (S. Francesco)
f in Orvieto (S. Andrea und S. Giovinale), sowie S. Elia bei Nepi
sind sehr formlos und roh, mit dicken, stämmigen Säulen, schmalen
Mittelschiffen, starken Intervallen und schiessschartenähnlichen Ober-
fenstern, also den unten zu nennenden rohern toscanischen Basiliken
verwandt; das steinerne Dachgesimse bisweilen schon von eleganter
und kräftiger Bildung, während es in Rom noch ganz schwächlich
g ist. Die dreischiffige Basilica S. Agostino del Crocifisso (Sal-
vatore) vor Spoleto, mit Chor, Kuppel und den Säulen eines an
ihrer Stelle bestandenen römischen Tempels, zeigt an der Fassade
mit drei Portalen und Fenstern von griechisch-etruskischer Form
der Profile und Decoration die interessante Vereinigung antiker
Bruchstücke mit frühmittelalterlicher, griechische Ornamentmotive
in vollendeter Weise wiederaufnehmender Technik. Von ähnlichem
h Stil, aber weniger fein in der Arbeit, das Innere des Tempietto
am Ufer des Clitunno (zwischen Spoleto und Spello), das schon
im 6. Jahrh. aus einem heidnischen Tempelchen zur Kirche um-
i gewandelt worden war; während von S. Pietro in Spoleto nur
noch die Fassade aus zwei Epochen (c. 1000 und 1200) mit ihrem
symbolisirenden Bildschmuck, in dem auch jene Nachbildung grie-
chischen Rankenwerks wiederkehrt, vorhanden, das Innere aber
k barokisirt ist. Da an der Fassade des Doms von Spoleto (nach
1155) in den Portalumrahmungen dieselbe Decorationsweise und
dazu der Name ihres Meisters *Gregorius Meliorantius* vorkommt, so
wird man diese ganze Gruppe von Denkmälern ihm und seiner

Schule zuzuschreiben haben. Andere weniger bedeutende Zeugnisse
für diese „umbrische Protorenaissance“ bietet die Südfassade des
Doms zu Foligno (von einem *Magister Atto*, bez. 1133; das a
Aeussere sonst ein Umbau von 1515), und eine Reihe decorativer Skulp-
turen an Portalen und Lünetten einiger Kirchen in Spoleto, Narni, b
Bovara und Bevagna. Auch die geistlose Fassade der Kathe-
drale S. Rufino in Assisi muss nach Analogie der auffallend gut c
gearbeiteten Ornamente ihres Hauptportals (1140) derselben Schule
zugetheilt werden. Andere Kirchen von Assisi aus dem 11. bis d
13. Jahrh. zeigen streng romanischen Stil, wie S. Stefano, S. Maria
Maggiore und S. Pietro, die interessanteste: das von spitzbogiger
Tonne überwölbte Mittelschiff (das einzige Beispiel in Mittelitalien)
ist durch je drei Spitzbogenarcaden über rechteckigen Pfeilern mit
den ungleich breiten tonnengewölbten Nebenschiffen verbunden, die
Vierung trägt über Spitzbogengurten eine Flachkuppel; Querschiff
und Chor, gleichfalls tonnengewölbt, schliessen sich in oblongen
Feldern daran; halbrunde Apsis; die Fassade vom Jahre 1268, ganz
ähnlich wie die von S. Rufino disponirt. Auch der Dom in Todi, e
weiträumig und von besten Verhältnissen, mit vorzüglicher antikisi-
render Ornamentik am Westportal, steht noch an der Grenze des
romanischen Stils, während dieser in S. Flaviano vor Montefias- f
cone überhaupt nur noch wie von Hörensagen gehandhabt erscheint
(als Doppelkirche von origineller Anlage sehenswerth). In Perugia g
die interessante kleine Basilica S. Costanzo (um 1100?), mit seit- h
lichem originellen Porticus und Campanile über dessen Mitte.

Neben Rom und seiner (näheren und ferneren) Nachbarschaft
nimmt zu dieser Zeit die Baukunst in den Abruzzen einen eigenen
wirkungsvollen Charakter an. Bezeichnend sind hier die Fassaden
mit horizontalem Abschluss, ohne Arcadenreihen, Loggien oder ähn-
lichen Schmuck. In die glatte Fläche des trefflich bearbeiteten
Steins von schönem warmen Ton schneiden die Portale und Fenster
mit ihrer reichen phantastischen Decoration wirkungsvoll ein. Im
Innern herrscht das Pilastersystem der süditalischen Kirchen vor,
nur in der Nähe Roms (z. B. in S. Pietro zu Alba Fucese) finden i
wir gelegentlich die lateinische Basilikenform mit Säulen und Capi-
tälen von antiken Bauten, hölzernem Dachstuhl u. s. f. Der Rund-
bogen bleibt hier der herrschende, auch nachdem der Spitzbogen
schon in allen anderen Gegenden Italiens zur Geltung gekommen
war. — Die Entwicklung beginnt unter der Führung der Cisterzienser
Mönche, welche französische Formen einführen (S. Clemente in k
Casauria, S. Pelius in Pentimo u. a.); später macht sich der l
Einfluss der römischen Marmorari geltend (Portal des Doms zu m
Teramo): ihnen folgen die lombardischen Meister (in S. Francesco
und in der Annunziata zu Sulmona), und schliesslich die Floren- n

a tiner (S. Giacomo in Vicovaro, S. Maria in Aquila). Letztere gehören schon dem Anfang der Renaissance, obgleich sie noch die gothische Zierform beibehalten.

Andere beachtentenswerthe Kirchen des 14. und 15. Jahrh.
b finden sich in Teramo, Lanciano, Atri, S. Giovanni in
c Venere (Benediktinerabtei), Celano u. a.

Die Campanili (Glockenthürme), welche in Ravenna seit dem 6., im übrigen Italien seit dem 8. Jahrh. auftreten (der Gebrauch der Glocken beginnt erst um 600), gewinnen an mehreren Basiliken und auch späteren Kirchen Roms durch ihre schöne landschaftliche Wirkung einen höhern Werth als durch ihre Kunstform. Auch sie sind später (seit dem 12. Jahrh.) oft unter Verwendung von antiken Trümmern errichtet; manche Simse, welche die einzelnen Stockwerke scheiden, die Säulchen, welche die meist dreibogigen Fenster stützen, wie auch die Platten von Porphyr, Verde antico und dergl., welche als harmlose Verzierung in die Wände eingelassen sind und von dem sonstigen Ziegelwerk wunderlich abstechen, sind aus den Ruinen des alten Roms entlehnt. Hier und da entwickelt sich aus dem Backsteinbau selbst durch Verschränkung und Schrägstellung der Ziegel ein neues primitives Gesimse. Von irgend einer Verjüngung oder organischen Entwicklung ist keine Rede, kaum hier oder da von einem Vortreten der Ecken. Doch haben sie alle das richige Motiv der mit den Stockwerken zunehmenden Anzahl der Schallöffnungen. Der Effect hängt wesentlich von der Umgebung ab, und es ist kritisch, das Motiv ohne weiteres auf andern Boden zu verpflanzen. (Die interessantesten:
d an S. Pudenziana, S. Maria in Cosmedin (erst nach 1088), S. Gio-
e vanni e Paolo, S. M. Maggiore, S. Silvestro in Capite etc. (Das
f Motiv im Geist der Renaissance umgedeutet: an S. Spirito.) Ausser-
g halb Roms stammt u. a. der zierliche Campanile von S. Satiro in Mailand noch aus dem 9. Jahrh.: er ist das Prototyp der lombardischen Thürme im romanischen Stil.

Unter den Basiliken Ravenna's ist seit dem Umbau des Domes
h im vorigen Jahrh. nur eine von erstem Rang übrig: S. Apollinare in Classe, eine starke Miglie vor der Stadt (begonnen nach 534, geweiht 549, also aus der Zeit des Unterganges der Ostgothenherrschaft). Sie vereinigt alle bezeichnenden Eigenschaften der ravennatischen Basiliken: den geschlossenen Vorbau statt der Vorhalle, die äussere Eintheilung der Ziegelwände mit Bogen und Mauerstreifen und ihren Abschluss nach oben durch zierliche Backsteingesimse, die für Ort und Stelle gearbeiteten, nicht entlehnten Säulen, die beträchtliche Breite des Mittelschiffs im Verhältniss zu den Seiten-

schiffen, die Abwesenheit des Querschiffes und der Emporen, eine
einzige Apsis innen rund, aussen im halben Zehneck geschlossen
(nur S. Apollinare in Classe und S. Francesco haben auch Neben-
apsiden), grosse Rundbogenfenster in der Obermauer des Haupt-
schiffes und den runden isolirten Thurm. Es ist ein herrlicher weit-
räumiger Bau, die Säulen von grauem, weissgeadertem Marmor mit
einer eigenthümlichen Art von Compositacapitälen, die sonst noch
an den wenigen erhaltenen Säulen der Herculesbasilica (auf dem a
Grossen Platz in Ravenna) vorkommen; die Piedestale mit einer
rautenförmigen Verzierung. In der Tribuna ist noch ringsum das Ge-
simse mit Blätterfries erhalten, dass keine grössere römische Kirche
mehr in echter Gestalt aufweist. Die zwei Seitentribunen ursprüng-
lich, aber stark restaurirt. Die Details im Schiffe beträchtlich
modernisirt; der sichtbare Dachstuhl noch aus dem Mittelalter.

Von den übrigen Basiliken sind mehr oder weniger erhalten:

S. Agata (417), mit einer Tribuna. ganz verschiedenartigen b
Capitälen (u. a. korinthische mit aufwärts gerollten Voluten), einer
inneren Vorhalle, äusserm Vorbau und rundem Thurm. — S. Gio- c
vanni Evangelista (425), bedeutend erneuert, zumal der Hinter-
bau; die Capitäle hier vielleicht von einem älteren Gebäude, gut
korinthisch; eine Krypta (ursprünglich?) und hier quadratischer Thurm.
— S. Franceso (um 450), mit drei Tribunen, die Capitäle modern, d
ebenfalls mit quadratischem Thurm. — Am Dom hat der Umbau e
des 18. Jahrh. (in tüchtigem Barockstil) die ehemalige fünfschiffige
Basilica gänzlich zerstört, den isolirten Rundthurm aber verschont;
unzugängliche Krypta.

S. Maria Maggiore, sehr verbaut, mit rundem, isolirtem Thurm. f
S. Teodoro (oder S. Spirito), aus der Zeit Theodorichs des g
Grossen, beim Baptisterium der Arianer (s. S. 16 c). — Die schon
erwähnte Herculesbasilica war wohl kein kirchliches Gebäude. h

S. Apollinare Nuovo, die bedeutendste Basilica in der Stadt, i
von Theodorich († 526) als grösste der arianischen Kirchen erbaut,
ihren jetzigen Namen erst seit dem 9. Jahrh. führend, mit rundem
Thurm, die Nebentribunen verbaut, die 24 Säulen aus Constantinopel
mit besonders bezeichnenden, fast ganz gleichen Capitälen; das Ge-
simse über den Bogen alt.

Später und schon mehr mittelalterlich als diese ravennatischen
Kirchen: der Innenbau von San Frediano in Lucca (7. Jahr.?) k
ursprünglich fünfschiffig, jetzt durch Kapellen verengt. Die Capitäle
theils aus römischer Zeit, theils den römischen ohne Verwilderung
nachgebildet, mit dünner Platte; die Bogen noch ohne Ueberhöhung.
Der auffallend hohe Oberbau, die Fassade und die jetzige Tribuna
sind dem Umbau (1112) zuzuschreiben, allein die beiden letztern mit

ihren geraden Gebälken über den Wandsäulchen, und die Aussenseiten der Nebenschiffe mit ihren Consolen und Wandstreifen (statt Bogenfriesen und Pilastern) weichen so weit von dem pisanisch-lucchesischem System des 12. Jahrh. ab, dass man annehmen dürfte, der Umbau habe etwa die Formen der alten Kirche reproducirt. Gerade diese abweichenden Elemente sind aber das Wohlgefälligste am ganzen Gebäude. Schon Brunelleschi hat die genannte Eintheilung der Seitenwände an der Kirche der Badia bei Fiesole unverhohlen nachgeahmt. Uebrigens kommt dasselbe Motiv auch an anderen Kirchen Luccas: S. Maria forisportam, S. Giovanni, S. Michele, dessen Säulen und Capitäle auch noch denen von S. Frediano ähneln (8. Jahrh.?), am Dom und andern Kirchen von Pisa und an einigen Kirchen Pistoja's vor.

a Der Dom von Triest, eine ausgedehnte, ziemlich unscheinbare Basilica (6. Jahrh.?) lohnt doch die Mühe des Besteigens wegen der eigenthümlichen Verbindung der Kirche mit dem Baptisterium und einem andern alten Anbau, wie wegen der Mosaiken. Inter-
b essanter der Dom zu Grado, eine dreischiffige Basilica des 6. Jahrh. nach Art der ravennatischen; mit trefflichem gleichzeitigen Fussboden.
c (Aehnlich die kleinere Kirche S. Maria, aus gleicher Zeit.) Weitaus
d am bedeutendsten der oben (S. 3 d) erwähnte Dom zu Parenzo, nach dem System von S. Apollinare in Classe. Die Formen der Details ganz byzantinisch, von Restaurirung unberührt und gut erhalten.

In den folgenden Basiliken wenig kenntliches Alterthum ausser den antiken (vielleicht auch umgestellten) Säulen.

e S. Alessandro in Fiesole, angeblich 6. Jahrh., hat nur noch
f seine ionischen Säulen. — S. Pietro de' Cassinensi in Perugia,
g ebenfalls ionisch und stark verändert. — Der Dom von Terracina, mit modernisirten Capitälen; Vorhalle mit ionischen, durch Pfeiler verstärkten, auf Doppelthieren ruhenden Säulen, über welchen ein Mosaikfries und über diesen offene Spitzbogen (12. Jahrh.?). Der Glockenthurm mit Säulchenstellung bekleidet, welche kleine Spitzbogen tragen; ähnlich ein Thurm in Velletri.

h Der Dom von Sessa (bei S. Agata), mit korinthischen Säulen und einer gewölbten Vorhalle auf Pfeilern. Am mittlern der drei Bogen sind in der Hohlkehle biblische Geschichten eingemeisselt;
i ein schwacher Nachklang nordischer Portalbauten. — Der Dom von Capua, mit dem schon erwähnten stattlichen Vorhof, dessen Bogen auf antiken korinthischen Säulen ruhen. Im Innern Basilica mit geradem Gebälk; korinthische Capitäle aus christlicher Zeit, an die ravennatischen erinnernd. Unter dem Chor eine merkwürdige Krypta, offenbar erst aus der Zeit der Normannen und der Kreuzzüge.

k Antike Säulen ausserdem an den normannischen Basiliken: Dom von Amalfi und S. Restituta am Dom von Neapel, wie im

Vorhof des Doms von Salerno, von deren Architektur unten a Mehreres.

Unsere Aufzählung (die nur die wichtigern Kirchen umfasst) endet mit der Benutzung der antiken Säulen. Sobald man die Säulen besonders arbeiten muss, beginnt von selbst ein anderer Stil, dessen rohe Anfänge eine Befreiung vom schwersten stofflichen Zwang mit sich führen.

Neben der Basilikenform, deren Lebensprincip die Längsperspective ist, behauptet auch der Centralbau eine wichtige Stelle. Italien bietet verschiedenartige Versuche dieser Gattung aus den früheren christlichen Jahrhunderten. Für Baptisterien (Taufkirchen) und Mausoleen (Grabkirchen), wofür schon die Römer den Centralbau anwandten, mochte diese Form wohl die passendste sein; für eigentliche Kirchen aber, d. h. für den Altardienst, nur dann, wenn man den Altar wirklich in den mittleren Hauptraum als an die feierlichste Stätte des ganzen Gebäudes verlegte. Dies konnte man aber nirgends über sich gewinnen; in Gebäuden, welche eigentlich kein Ende, sondern nur einen Mittelpunkt und eine Peripherie haben, wurde ein besonderes Ende in Gestalt einer Nische u. dergl. für den Altar eingerichtet und so für die Gemeinde die von anderen Kirchen her gewohnte Längenperspective hergestellt. Dieser Widerspruch benimmt den betreffenden Kirchen gewissermaassen die höhere Weihe; das schöne Gebäude und dann der Altarraum sind zwei verschiedene Dinge.

Abgesehen hiervon ist aber der Centralbau eines so vollkommenen Abschlusses in sich, einer so grossen monumentalen Ausbildung fähig, dass selbst die weniger geschickten Lösungen dieser Aufgabe immer ein hohes Interesse erregen.[1])

Für die Baptisterien, welche hier vorweg zu behandeln sind, behauptete sich von frühe an die Form des einfachen oder des mit einem Umgang versehenen, oben zugedeckten oder zugewölbten Achtecks, in dessen Mitte der Taufbrunnen stand. Seltener kommt eine andere polygone oder die runde Form vor. An keinem des ersten Jahrtausends zeigt die Aussenseite (jetzt) mehr als glatte Wände; die ganze, oft grosse Pracht war dem Innern aufbehalten. Auf künstliche Beleuchtung berechnet, sind die Räume meist ziemlich dunkel, nur durch eine Laterna und die offene Thür erhellt.

Das Baptisterium beim Lateran in Rom (433—440) hat nichts b Ursprüngliches mehr als seine Doppelstellung von Säulen mit ge-

1) Die helle Beleuchtung durch Fenster in zwei Geschossen, die Sonderung der Haupt- und Nebenräume sind Uebertragungen des Basilikenschemas auf den Centralbau, wodurch die christliche Architektur sich wesentlich von den antiken Vorbildern unterscheidet.

raden Gebälken und die Mauern, nebst der von zwei grossen Porphyrsäulen gestützten, in zwei halbrunde Nischen auslaufenden Vorhalle (gegen den Hof). Mit dem echten ernsten Schmuck versehen (wie wir ihn aus einer Zeichnung Giul. da Sangallos in der Barberina kennen), würde es einen ganz anderen Eindruck gewähren als mit den Malereien des Sacchi und Maratti; ein kleiner mosaicirter Nebenraum und das prächtige Ornament grüngoldener Weinranken auf blauem Grunde in der linken Nischenkuppel der Vorhalle deuten noch an, in welchen Farben und Ornamenten das Gebäude prangen mochte (Durchmesser 10½ bez. 21½ m).

a Die Kirche S. Maria Maggiore, einige Minuten ausserhalb Nocera ist vermuthlich ein Baptisterium des 4. Jahrh., aus antiken Baustücken ohne besondere Sorgfalt zusammengebaut. Ein Kreis von gekuppelten Säulen trägt (ohne Cylinder) die mittlere Kuppel von 11 m Weite; der Umgang ist rings angewölbt; eine kleine Tribuna schliesst sich daran. Von aussen ganz formlos, giebt dieses Gebäude in besonderem Grade denjenigen Eindruck des Geheimnissvollen, durch welchen die damalige Kirche mit dem erlöschenden Glanz heidnischer Tempel und Weihehäuser wetteifern musste.

b S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium der Orthodoxen beim Dom zu Ravenna, ein Achteck von 11 m Weite (begonnen vor 396), im Vollbesitz seiner Wandbekleidung und Mosaiken (diese vor 430), welche für das Ornament des 5. Jahrh. das wichtigste Denkmal sind; das letzte kenntliche Echo der pompejanischen Decoration, die Flächen mit erhabenen Stuccofiguren (ganz roh und wohl später) abwechselnd; das Gefühl vom Zusammenklang der Farben scheint das der schönen, freien Bildung und Eintheilung der Zierformen zu überleben. Die Gliederung der Flächen erfolgte durch eine untere und eine obere Reihe von acht Wandbögen mit Ecksäulen (Composita und ionisch); oben geht das Gebäude zu
c einer runden und ziemlich flachen Kuppel zusammen. — Das Baptisterium der Arianer (jetzt S. Maria in Cosmedin), 6. Jahrh., Achteck mit später angebautem Schiff, ist eine genaue Wiederholung des vorigen.

Bauten dieser Art sind fast bei jeder bischöflichen und mancher grossen Pfarrkirche erhalten oder (verbaut, in Trümmern oder urkundlich) nachzuweisen. Noch im 11. und 12. Jahrh. wurden Baptisterien neu gebaut, später dagegen die Taufen in die Kirchen selbst verlegt. Bei grossen Umbauten der Kirchen ging das Baptisterium, wenn es zu nahe dabei stand, gewöhnlich zu Grunde. Es mögen hier noch einige der spätern und spätesten genannt werden:

d Dasjenige am Dom von Torcello, einfaches Octogon. (Der Dom selbst eine schlichte Basilica des 9. Jahrh.; im Mittelschiff erneuert um 1008.) — Dasjenige vor dem Dom von Novara, s. unten.

— In Asti dasjenige bei Porta di Alessandria mit engem acht- a
eckigen Mittelbau auf kurzen Säulen meist mit Würfelcapitälen und mit breitem wunderlich polygonen Umgang, wahrscheinlich erst 11. Jahrh.; das beim Dom mit fast gleich breitem Mittelbau und Umgang (11. Jahrh.?). — Neben der Hauptkirche von Chiavenna b
ein für uralt geltendes, überweisstes Achteck. — Das Baptisterium c
von Padua, runder Oberbau auf viereckigem Untersatz; 12. Jahrh., von hübscher Wirkung. S. Sofia, ein durch seine Apsis interessanter d
Bau des 11. und 12. Jahrh., mit gleichzeitiger Fassade. — Das Baptis- e
terium von Cremona, vom Jahre 1167, obwohl für viel älter geltend; Achteck mit oberen Hallen und Zeltdach, innen fast lichtlos und nur interessant durch die Halbsäulenstellung den Wänden entlang.

Während bei den bisher genannten die äussere Decoration höchstens aus den einfachen Wandstreifen und Bogenfriesen des romanischen Stiles besteht, so macht das achteckige Baptisterium von f
Parma, 1196—1216 durch *Bened. Antelami* erbaut (der Oberstock eine Zuthat aus gothischer Zeit), einen Uebergang in die plastische Detaillirungsweise toscanischer Wandflächen. Nur ist der Versuch — mit Wandbogen am untern Stockwerk und fünf Reihen Wandsäulen darüber — nüchtern und spielend zugleich ausgefallen. Das Innere, 17,5 m weit, sechzehnseitig, unten Nischen, dann zwei Galerien mit geradem Gebälk, spitzbogige Lunetten und der Anschluss der Kuppelgurte. Von den Baptisterien von Pisa und Florenz, in welchen sich jener toscanische Stil glanzvoll ausspricht, wird unten die Rede sein. — Das letzte Baptisterium, welches gebaut (oder doch nur so spät umgebaut) wurde, ist meines Wissens das Achteck von Pistoja, 1359 vollendet. g

Eine zweite Gattung von kleineren Gebäuden, welche als Centralbauten gestaltet wurden, kommt wenigstens in einigen Beispielen vor: die Grabkirchen hoher Personen.

Das sog. Grabmal der Kaiserin Helena vor Porta maggiore h
in Rom, in dessen Ruinen jetzt die Kirche S. Pietro e Marcellino eingebaut ist, s. I, 26 a.

S. Costanza bei Rom, wahrscheinlich als Grabmal zweier i
Töchter Constantins d. Gr. erbaut; der innere Cylinder mit der Kuppel (von $11^1/_3$ m Spannung) auf zwölf Paaren von Säulen mit besondern Gebälkstücken und darübergespannten Bogen (roh, ausgebauchte Friese) ruhend; der Umgang ebenfalls rund mit mosaicirtem Tonnengewölbe (gesammte innere Lichtweite $22^1/_2$ m). Aussen Reste eines Peripteros.

Der sog. Tempio della Tosse bei Tivoli, ursprünglich ein k
antiker Grabbau aus dem 4. oder 7. Jahrh., der etwa im 10. Jahrh. zu einer christlichen Kirche umgewandelt wurde. Aussen achteckig,

innen rund ($11^3/_4$ m weit); unten durch acht abwechselnd halbrunde und rechteckige Nischen gegliedert, über jeder im Obergeschoss ein grosses Fenster. Die Kuppel durch Ueberkragung horizontaler Steinlagen und darüber aufsteigenden 16 Ziegelgurten gebildet, die sich, wie beim Pantheon, zu einer kreisrunden Oeffnung zusammenschliessen (die Laterne Zuthat aus späterer Zeit).

Das Grabmal Theodorichs d. Gr. († 526), la Rotonda gen., vor
a Porta Serrata zu Ravenna; aussen polygon und ehemals mit einer Säulenhalle versehen, Erdgeschoss im Innern kreuzförmig, das Hauptgeschoss kreisrund; die flache Kuppel bekanntlich aus Einem von Dalmatien hergebrachten Stein, 9 m im Durchmesser. Namentlich am Hauptgesimse selbständige und ausdrucksvolle Detailbildung.[1])

b Diesen Denkmälern schliessen wir noch das der Galla Placidia in Ravenna an, jetzt SS. Nazaro e Celso genannt (um 440); zwar ein lateinisches Kreuz, aber durch die Erhöhung und Ueberkuppelung der Mitte (mit einem sog. böhmischen Gewölbe) den Centralbauten genähert. Im Innern durchweg mit Mosaiken bekleidet, das Aeussere ein roher Ziegelbau, klein und unscheinbar.[2])

Der eigentlichen Kirchen sind unter den Centralanlagen allerdings nur wenige bedeutende.

Das einfachste Motiv zeigt der auf den Fundamenten eines Rundbaues aus guter Kaiserszeit unter Beibehaltung des ursprünglichen Plans etwa zu Ende des 4. Jahrh. höchst wahrscheinlich als Mittelbau des grossen Victualienmarktes errichtete und von Papst Simplicius (468—482) dann für den christlichen Kultus geweihte
c Centralbau S. Stefano Rotondo auf dem Cölius zu Rom. Ein innerer Säulenkreis von 22 m Weite mit höchst rohen ionischen Capitälen und Architrav darüber trägt den cylindrischen Oberbau, wozu er im Verlauf der Zeit einer halbirenden Zwischenmauer auf zwei Säulen und drei Bogen als Unterstützung bedurfte. Ein ursprünglicher äusserer Säulenkreis mit Archivolten, von 43 m Durchmesser, ist seit der Restaurirung durch Nicolaus V. (1453) mittelst dazwischengezogener Mauern zur Grenze des jetzigen Kirchenraumes geworden; der zweite Umgang (ursprünglich in vier kreuzweise gegenüberliegend angeordnete zweigeschossige Galerien, von ebensoviel offnen Hofräumen unterbrochen, zerfallend) wurde in seiner jetzigen

---

1) Der Porphyrsarg, beim Sturz der Ostgothen der Gebeine beraubt, jetzt im Museo
* Bizantino, war früher an dem sog. Pal del Re Teodorico eingemauert, einem Rest des alten Königspalastes, von dessen ehemaliger Hauptfassade (nach dem Meere) ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo (r. am Eingang) ein phantastisches Bild giebt. — Von
** einem anderen Palast des Theodorich, vor Terracina, ist noch eine mächtige Mauer des weiträumigen Corridors, mit breiten Pilastern, erhalten.

2) Dieselbe Form muss die Apostelkirche zu Constantinopel gehabt haben, die nach Eusebius absichtlich als Kaisergruft erbaut gewesen zu sein scheint.

Gestalt erst durch die Adaptirungsbauten unter Simplicius und Theodor I. (642—649) geschaffen. Es sind lauter weite Räume, nicht auf Wölbung, sondern auf flaches Eindecken berechnet. Der Altar unter dem hohen Mittelraum ist modern.

Die Kirche S. Lorenzo in Mailand[1]), im Innern trotz der a
freudlosen Detailformen des letzten Umbaues (Ende 16. Jahrh.) eines der schönsten und einflussreichsten Bauwerke Italiens (wie seine Aufnahme durch Giul. da Sangallo, seine Nachbildungen in Leonardo da Vincis Centralbaustudien, und der Einfluss beweist, den er auf die Conceptionen Bramantes und seiner Schule — Kuppelraum des Doms zu Pavia und ursprünglicher Entwurf für S. Peter — geübt hat). Vor allem gewinnt die Nische (Exedra) hier Bedeutung; sie ist nicht ein blosser isolirter Halbcylinder mit Halbkuppel, sondern ein durchsichtiger einwärtstretender Bau von einer untern und einer obern Säulenreihe, welche in den untern und den obern Umgang des Kuppelraumes führen. Wären der Nischen acht, statt vier, so würde dieses reiche Motiv kleinlich und verwirrend wirken (wie in S. Vitale zu Ravenna). In dem früheren Bau war der Raum unter der Kuppel (von 24 m Spannweite) quadratisch; erst über der Empore ging er ins Achteck über. Der volle Rhythmus dieser Bauweise war daher noch ausgesprochener als jetzt.[2]) An glänzendem perspectivischen Reichthum können sich wenige Gebäude mit diesem messen, ja es dürfte einer der herrlichsten Innenräume der Welt sein, so gering auch die Wirkung seiner Einzelformen ist, und obgleich manches Detail, wie z. B. die Zwickel, leider zu den hässlichsten Aeusserungen des Baroccostils zählt. Nach aussen stellt es ein ruhiges Quadrat dar, indem die vier Ecken mit thurmartigen Massen ausgefüllt sind.

---

1) Dem Verf. (s. Gesch. d. Renaissance in Italien, S 115) erscheint dieser Bau dem Grundplan nach, welcher hier entscheidet, noch immer als ein Palast- oder Thermenraum Maximians des Herculischen, um 300; unter Galla Placidia umgeweiht zur Kirche.

2) Die jetzige Kirche wurde im 11. Jahrh. bereits stark erneuert, doch mit genauer Beibehaltung des Grundplanes; korinthische Capitäle des Urbaues hat man dabei als Basen benutzt. Ein neuer, gleichfalls an den alten Grundplan sich anschliessender Umbau erfolgte um 1573 unter S. Carlo Borromeo durch Martino Bossi. Von den drei Anbauten ist S. Sisto (links) vielleicht als christliches Baptisterium später hinzugefügt worden; S. Aquilino (rechts) wohl ein Theil des Urbaues wegen der reichen Thüreinfassung; S. Ippolito (hinten) endlich gehört jedenfalls der Uranlage an, aus welcher Zeit dieselbe stammen möge: die Ecksäulen theils korinthisch, theils composit, ein Wechsel, der auch in den Diocletiansthermen vorkommt. Für einen früheren Ursprung des ganzen Baues würde u. a. sprechen die noch recht gute Bildung der korinthischen Capitäle und das Vorkommen einer nackten, auf einem Bock reitenden Bacchantin in den Verzierungen jener prachtvollen Thüreinfassung (auf der linken Seite). Unter Galla Placidia wäre ein solcher Scherz von solcher Seite nicht mehr geduldet worden. — Im Anschluss an die drei Kapellen bei S. Lorenzo sei hier auch der kleine merkwürdige Centralbau (v. J. 879) erwähnt, der sich in S. Satiro *
zu Mailand an das linke Querschiff anschliesst.

In Ravenna ist das weitaus wichtigste Gebäude dieser Gattung
a das berühmte Achteck San Vitale, in der letzten Ostgothenzeit erbaut, zu Anfang der byzantinischen Herrschaft ausgeschmückt (Mitte des 6. Jahrh.). Verwandt mit centralen Kirchen des Orients, mit oberm und unterm Umgang, dessen acht einzelne Seiten mit Stellungen von je zwei Säulen im Halbrund auswärts treten; die Kuppel (von 15,7 m Weite) der Leichtigkeit wegen aus thönernen Hohlkörpern (Amphoren) construirt, leider jüngst mit dem ganzen Obertheil der Wände mit einer reichen Scheinarchitektur übermalt, die Tribuna als besonderer Ausbau durch den Umgang hindurchgelegt (die jetzige Vorhalle mit zwei runden Thürmen nach neueren Forschungen wohl die ursprüngliche); die Aussenmauern schlicht. Der Eindruck reich, aber unruhig; das Auswärtstreten der Säulenstellungen bezweckt eine perspectivische Scheinerweiterung, welche erst wieder im Barockstil des 17. Jahrh. ihres Gleichen findet. Der untere Theil der Wände und der Fussboden sind oder waren auf das kostbarste incrustirt. (Reste altchristlicher Stuckdecoration in einem der dreieckigen Räume zwischen Octogon und Vorhalle; Spuren schöner Marmoreinlagen im nördlichen Theil des Umganges; Erdgeschoss.)

Einen anderen Nachklang byzantinischen Centralbaues gewährt
b S. Fosca auf Torcello bei Venedig (Kuppelweite 9 m); als lebensfähiges Motiv für grosse Binnenräume verdient sie die Beachtung der Architekten. — In den ältern kleinen Kirchen Venedigs selbst zeigt sich ein merkwürdiges Schwanken zwischen den beiden Systemen; es sind kurze Basiliken mit einer Kuppel über der Kreuzung, Tonnen-
c und Kreuzgewölben in den Schiffen; S. Giacometto di Rialto, angeblich von 520, ist jedenfalls das älteste dieser Kirchlein, die Bauform als solche reicht aber bis ins 15. Jahrh. hinunter (z. B. S. Giovanni Crisostomo, seit 1497 von *Moro Coducci* erbaut).

d S. Tommaso in Limine, bei Bergamo (9. Jahrh.), ist wieder ein einfacher Rundbau; Cylinder mit Kuppel auf Säulen; runder zweigeschossiger Umgang mit hinausgebauter Tribuna.

e Der alte Dom (la Rotonda) zu Brescia, nicht vor 897, wahrscheinlich aber erst um 1000 als Winter-Kathedrale (nicht Taufkirche) an Stelle einer älteren Basilica erbaut, von der noch die dreischiffige Krypta mit Querschiff übrig ist (ihre architektonischen Details, Capitäle u. dergl. weisen sie dem 5.—7. Jahrh. zu). Innerer Kuppelraum von 19 m Weite auf acht Pfeilern mit rundem, über dem Niveau des Mittelraumes beträchtlich erhöhtem Umgang (7 m weit), der mit acht Kreuzgewölben und — zwischen je zweien derselben — mit gegen die Kuppel ansteigenden Tonnensegmenten bedeckt ist, — ein Nothbehelf, den nur die trostlose Epoche der Entstehung des Baues erklärt. Der sehr sonderbare Anbau, der als Chor und Nebenkapellen dient, ist vielleicht noch auf die ältere basilicale Anlage zurückzuführen.

S. Sepolcro in Bologna, der Gruppe von sieben kleinen a
Kirchen, welche zusammen S. Stefano heissen, angehörig, neuerlich gut restaurirt, wohl noch ein Bau des 1. Jahrtausends, eine der im ganzen Abendlande vorkommenden polygonen Heiliggrabkirchen. Um einen Kuppelraum (Zwölfeck mit ungleichen Seiten von 10 m Weite) zieht sich ein unregelmässiger unterer Umgang mit Gewölben, und ein oberer mit Sparrendach; die sieben antiken Marmorsäulen, welche an den Stützen vorkommen, mögen schon einer frühern Gestalt des Baues gedient haben; als man sie für den jetzigen verwandte, erhielt jede eine Backsteinsäule zur Gefährtin; die übrigen fünf Stützen sind einfache dickere Backsteinsäulen. An den Aussenwänden sind hier und da durch Stellung der Backsteine einfache lineare Verzierungen erzielt, wie sie auch an nordischen Bauten des 1. Jahrtausends vorkommen.

S. Sepolcro in Pisa, ebenfalls eine h. Grabkirche aus der b
zweiten Hälfte des 12. Jahrh.'s. Hohes Achteck mit Pfeilern und Spitzbogen, mit achtseitigem Umgang, die Fenster noch rundbogig. Alle Details für Pisa auffallend schlicht. Gegenwärtig grossentheils erneuert; der Glockenthurm von *Diotisalvi.*

S. Angelo zu Perugia, wohl noch aus dem ersten Jahrtausend; c
ein Sechzehneck. Ueber 16 (spätkorinthischen) Säulen erhebt sich der Cylinder $14^{1}/_{2}$ m weit; aus acht Ecken springen Bogen hervor gegen die Mitte und tragen das Dach; ebenso tragen sechzehn von Wandpilastern aus gegen den Cylinder hinaufsteigende Bogen das Dach des Umganges. Ohne die modernen Zuthaten würde dieses sehr glücklich gedachte Gebäude mit seinem ausschliesslichen Oberlicht (durch die Fenster des Cylinders) eine bedeutende Wirkung machen.

Endlich S. Sofia in Benevent, im 8. Jahrh. unter byzantini- d
schem Einflusse erbaut. Eine 6 m weite mittlere Kuppel, auf Säulenarcaden, die ein Sechseck bilden, ruhend, wird von zwei Umgängen umschlossen; der innere ist durch zehn Säulen und sechs kleinere Kuppeln begrenzt, der äussere von kreisrundem Umfang von zwölf über unregelmässigen Vierecken angeordneten Kreuzgewölben überdeckt. Ein rechteckig vortretender Fassadenausbau mit zwei Kapellenflügeln und eine quadratische Chorkapelle alterirt die centrale Grundidee des Baues kaum. Säulen und Capitäle (korinthisch und composit) sind antik, das übrige Detail ermangelt jeder architektonischen Durchbildung. Ein anstossender Kreuzgang (Beginn des 11. Jahrh.'s) zeigt Anklänge an maurisch-normannische Constructionsformen, gehört aber im Detail (Thiercapitäle, rhomboidische Aufsätze darüber mit phantastisch-symbolischem Arabeskenschmuck) dem frühromanisch-lombardischen Stil an.

Bei all diesen Gebäuden des ersten Jahrtausends, mit ihren Säulen und andern Fragmenten aus dem Alterthum, trägt eine histo-

rische Ideenverbindung, selbst in unbewusster Weise, sehr viel zur Werthschätzung bei. Es ist ein Weltalter, das die Erzeugnisse eines andern zu seinen neuen Zwecken aufbraucht; eine Kirche, der unsere Phantasie einen geheimnissvollen Nimbus giebt und deren Andenken mit der ganzen europäischen Geschichte unlösbar durch einander geflochten ist. Diesen mitwirkenden Eindruck elegischer Art möge man von dem künstlerischen getrennt halten. Es handelt sich eben doch um lauter zusammengesetzten Nothbehelf, dessen Ganzes nie einen wahrhaft harmonischen Eindruck machen kann. Wohin musste es schon im 5. Jahrh. in Italien gekommen sein, wenn man für die ravennatischen Kirchen, in Ermangelung antiker Bruchstücke, die Säulen und Capitäle aus der Gegend von Constantinopel fertig holen liess? Selbst die baulichen Combinationen und Ideen kamen, wie erwähnt, theilweise von Osten her.

Und doch lebt neben der Barbarisirung der grössern Bauformen ein Rest schöner Einzelbildung weiter in Gestalt des Ornamentes, das bis spät in das frühchristliche Mittelalter den Anschluss an die Antike — zum mindesten in Rom — nicht aufgiebt und selbst in den eigenen dorther abgeleiteten Motiven einen Rest ihres Gefühls für Maass und Harmonie bewahrt. Abgesehen von der Sarkophagsculptur (s. diese unter „Sculptur") sind uns manche Beispiele davon aus den römischen Basiliken erhalten. So eine der reichsculpirten Spiralsäulen mit schönem Compositcapitäl von der alten Confession
a von S. Peter (4. Jahrh., 1. Kap. rechts); einige bloss mit Ornament
b bedeckte Felder an der Holzthüre von S. Sabina (5. Jahrh.); die aus dem 6. Jahrh. stammende Umschrankung des Presbyteriums in
c S. Clemente (bei ihrer Umstellung im 12. Jahrh. überarbeitet) und zwei von einem Altarciborium derselben Zeit übrige Säulen mit rebenumsponnenen Schäften und byzantinisirenden Capitälen (jetzt am Grabmal Venier im linken Seitenschiff verwendet); mehrere Platten von Chorschranken aus dem 7. und 8. Jahrh. mit theils durchbrochenen Linien-, theils vollen Ranken-Füllungen, jetzt in der
d Vorhalle in S. Maria in Trastevere eingemauert, und andere der gleichen Epoche, die bei der jüngsten Wiederherstellung von S.
e Maria in Cosmedin zum Vorschein gekommen sind (theils in der Kirche, theils im 1. Geschoss der Vorhalle aufgestellt, theils bei der Reconstruction von Chorus und Lettner verwendet); die Ornamente
f an und in der Kapelle des h. Zeno in S. Prassede (7. und 9. Jahrh.); eine Anzahl von Chorschranken aus dem 9. Jahrh., die bei den
g jüngsten Arbeiten in S. Sabina aufgefunden wurden (am Beginn des linken Seitenschiffs aufgestellt); Reste einer Kanzel (9. Jahrh.)
h in S. Elia bei Nepi von grossem Reichthum der Decoration; die
i mit Ranken und Vögeln gezierten Thürpfosten an S. Saba (11. Jahrh.),

jene am Hauptportal von S. Maria in Cosmedin von *Johannes de* a
Venetia (nach 1088 mit überaus rohen Evangelistensymbolen); und
am Seitenportal von S. Maria in Trastevere (Anfang des 12. Jahrh.); b
der aus den Platten einer ehemaligen Ikonostasis (Lettner) zusammen-
gefügte Altar von S. Silvestro auf Monte Soratte und der c
Lettnerabschluss (Pergula) von S. Leo in Leprignano (Sabina), d
das einzig übrige Muster seiner Art von der Wende des 11. zum
12. Jahrh.; eine Deckplatte mit Fischen und Wunderthieren im
Museum zu Grottaferrata; endlich die Reste eines Altarvorsatzes e
sowie einer reichen Kanzel mit mannigfachem linearen und Pflanzen-
ornament aus der Zeit Paschalis II. (1099—1118) im Dom zu Ferentino. f
Der Entstehungszeit nach könnte sie sehr wohl die Arbeit desselben
Meisters gewesen sein, der sich uns in der Inschrift einer Altar-
schranke am gleichen Ort aus den ersten Jahren des 12. Jahrh. als
Magister Paulus, der Stammvater jener *Cosmaten* enthüllt, die nun
die römische decorative Sculptur während der beiden folgenden
Jahrh. durchaus beherrschen (s. S. 27 h).[1])

Der Schutt Roms war damals unermesslich reich an kleinern
Baustücken aller Art, die jedem zu Gebote standen. Aus steinernen
und thönernen Consolen, Simsfragmenten, Cassetten u. s. w. entstand
im 10. Jahrh. die sog. Casa di Pilato oder di Rienzi. Ausser- g
dem aber gab es Marmor- und Porphyrsäulen und Fragmente solcher,
auch vielen grünen numidischen Marmor und Giallo antico; und es
gab eine Menge Platten von kostbaren Steinen, mit welchen einst

---

1) In Ravenna sind derartige Gegenstände meist aus älterer Zeit und nicht
mosaicirt, dagegen merkwürdig als späte Urkunden der antiken plastischen De-
coration. In S. Apollinare in Classe: die Abschlüsse der Rundbank der Tribuna, *
entlehnt vom Bischofsstuhl des heiligen Damian († 705); das Altartabernakel des h.
Eleucadius am Ende des linken Seitenschiffes (806—816); beide Werke mit schon
kalligraphisch leblosen Zierrathen. — In S. Agata: der runde Ambo, spätrömisch. **
— Im Dom, Chorumgang: die beiden abgesondert eingemauerten Hälften des runden
Ambons aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus (556—569) mit flachen Thierfiguren in
lauter viereckigen Feldern, schon sehr roh; in der Sacristei der elfenbeinerne Bischofs-
stuhl des heiligen Maximian (546—556), s. u. Sculptur. — In SS. Nazaro e Celso †
(Galla Placidia): der Altartisch aus dünnen Alabasterplatten, weniger wegen der
unbedeutenden Reliefs merkwürdig, als weil er auf Erhellung durch hineingestellte
Lampen berechnet war. — In S. Appolinare Nuovo der besterhaltene Ambo, auf ††
vier Säulen, mit reichem römischen Detail in barbarischer Anwendung, und die früh-
christliche Einrichtung in der Capp. Sancta Sanctorum (letzte Kap. 1.). — In S. Gio- †*
vanni e Paolo die Reste eines reich sculptirten Ambo's mit derben flachen Reliefs,
aus dem Jahre 597. — Auch die beiden Ambonen und das kleine Sacellum (an einem
Pfeiler links) in S. Marco zu Venedig gehören eher dem Kreise dieser raven- §
natischen Decoration an als der römischen. Leblose plastische Verzierung und Ver-
goldung, aber kein Mosaik; die Steingattungen sind an sich selbst schon kostbar
genug. — An dem mit Reliefffiguren versehenen und (nach den alten Spuren neu) be-
malten Tabernakel des Hochaltars in S. Ambrogio zu Mailand stammen nur noch, §§
die vier Säulen mit den rohen Capitälen von dem ursprünglichen Werk des 9. Jahrh.
alles Andere ist Zuthat vom Ende des 12. oder Beginn des 13. Jahrh.

die Wände der Paläste belegt gewesen waren. [Diese letztere Art
der Wanddecoration war im Oriente für die Sanctuarien der Kirchen
frühe wieder in Anwendung genommen worden. Einzelne, jedenfalls
durch byzantinische Vorbilder bedingte Beispiele davon haben sich
a auch in Italien erhalten: in Resten der Wandbekleidung in S. Gio-
b vanni in Fonte und S. Vitale (Umgang) in Ravenna, in der
c Verkleidung der Unterwand der Apsis im Dom zu Parenzo mit
einer aus Marmor, Porphyr, Serpentin, Onyx, Perlmutter und Email-
masse zusammengesetzten Mosaik (gleichzeitig mit dem Baue des
d 6. Jahrh.), in den Resten einer ähnlichen Apsisverkleidung in S. Sabina
zu Rom, die jüngst zum Vorschein kamen, und einem Fries von
Kreuzen, Disken, Spiegeln verschiedener Steinarten über den Säulen-
arcaden derselben Kirche (5. Jahrh.), endlich aus späterer Zeit
(zweite Hälfte des 12. Jahrh.) und in grösserem Umfang in der
e Verkleidung der Wände mit Marmorintarsia in der Capp. Palatina
f zu Palermo und im Dom von Monreale]. Diese Reste zerschnitt
man und setzte daraus neue Zeichnungen zusammen; die zu Scheiben gesägten Porphyrsäulen pflegten die Mitte der zu verzierenden Fläche einzunehmen, das Uebrige wurde mit gelbem, grünem und weissem Marmor ausgelegt, das Ganze mit antiken Mustern nachgebildeten Rahmen, Profilirungen, Gesimsen u. s. w. versehen. Die der Sculptur und der plastischen Ornamentik wenn nicht unfähig gewordene, doch entwöhnte Kunst ergeht sich in einem angenehmen mathematischen Linienspiel, im Wechsel bunter Flächen. Das inzwischen sehr emporgekommene Mosaik half mit Farben und zumal mit Gold nach; doch blieb der Stein in Rom immer das Vorherrschende, und diese Decoration ist daher schon von Anfang an etwas Anderes als die sarazenische oder moreske, welche sich wesentlich auf Glaspasten beschränkt. Die Gegenstände, um welche es sich dabei handelt, sind Fussböden, Thürgewände, Bischofsthrone, Lesepulte (Ambonen, Analogien), Kanzeln, Altäre, Schranken und Einfassungen von Chören, endlich Säulen für die Osterkerze.

Der Ursprung dieser Art Decoration geht auf den Orient, und sehr wahrscheinlich auf jene byzantinischen Künstler zurück, die Abt Desiderius um die Mitte des 11. Jahrh. zur Ausschmückung von Monte Cassino berufen hatte, und die dort gewiss auch die — wie oben bemerkt — in Byzanz beliebte Steinmosaik angewandt haben werden. Dorther verbreitete sich dann die neue Art Ornamentation gleichmässig nordwärts bis Rom und südwärts bis nach Sicilien. Während aber in Süditalien das byzantinische Ornament für den plastischen Theil dieser Arbeiten stets das vorherrschende blieb, deneben jedoch schon frühe in Verbindung mit der Einführung der Glaspastenmosaik koptisch-arabische und normannische Elemente in der Flächendecoration die Oberhand über die antikisirend byzantinischen

gewinnen (s. die unterital. Arbeiten dieser Art bei der normanisch-sicilischen Arch.), kommt in Rom darin der Einfluss der heimischen Antike zur Geltung, und gönnt namentlich in dem musivischen Flächenornament selbst nach Einbürgerung der Glaspasten aus dem Süden den dort herrschenden Strömungen keine Verbreitung, lässt sich vielmehr auch hierin von den Vorbildern altrömischer Mosaikkunst bestimmen.

Dieser „kleine Anfang von Renaissance", der auf Decorationsarbeiten beschränkt blieb und die Architektur im grossen nicht berührte, führt den Namen Cosmatenkunst, von zwei Gliedern der jüngsten der drei Familien, an die sich ihre Ausübung in Rom und Umgebung bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrh. knüpft. Sie beginnt mit *Magister Paulus* und zwei Generationen von Söhnen (c. 1090—1180), setzt sich in der Schule der *Ranucci* durch vier Generationen fort (c. 1135—1209), um in der des Meisters *Laurentius* bis auf seine Urenkel herab sich auszuleben (1150—1332). Ausserdem sind von *Petrus Vassallettus* und seinem Sohn (c. 1180—1263), von *Andreas*, Vater und Sohn, *Petrus Oderisi* und andern Meistern bezeichnete Werke erhalten, die sich nach dem heutigen Stande unserer Kenntnisse in keine der obigen Künstlerdynastien einreihen lassen. — Bei dem Reichthum des Vorhandenen muss sich die folgende Aufzählung mit dem Bedeutendsten davon genügen lassen.

Von den unzerstörbaren Fussböden aus jenen harten Steingattungen, die in mehr oder weniger bedeutenden Resten und Ausdehnung noch aus dem ersten Jahrtausend erhalten sind, gehören alle der Technik, viele auch dem Gegenständlichen nach noch der antiken Tradition der Mosaikkunst (als Opus tessellatum und Opus sectile) an, freilich in viel weniger vollendeter Herstellung. So im Dom zu Pesaro (Thierbilder und mythologisch-symbolische Scenen), a
im Dom zu Cremona (ausser jenen auch Circusscenen und einzelne b
allegorische Gestalten), in S. Michele und S. Pier in ciel d'oro c
zu Pavia und der Krypta von S. Savino in Piacenza (Thierkreis, d
Monatsdarstellungen, mythologische und alttestamentarische Bilder), S. Maria maggiore zu Vercelli und Dom zu Aosta (Monats- e
darstellungen), endlich in S. Giovanni Evang. in Ravenna f
(Thierbilder, Scenen der Artussage). Während die Datirung dieser frühen Werke zwischen dem 5. und 10. Jahrh. schwankt, steht die der folgenden aus dem 12. Jahrh. fest: S. Prospero in Reggio g
(Zodiacus und Jahreszeiten), S. Benedetto bei Mantua 1152 h
(Kardinaltugenden mit ihren den Bestiarien entlehnten Fabelthieren), die Dome zu Otranto 1166 und Brindisi 1178 (Zodiacus, i
Monats- und Thierbilder, alttestamentliche Scenen, Artus und Rolandsage), die letzteren beiden die vollständigsten Specimina der Gattung.

Von den eigentlich cosmatesken (fälschlich als Opus alexandrinum bezeichneten) Fussböden enthält jede ältere und auch manche

sonst modernisirte Kirche Roms ein Stück, wenigstens im Chor.
a (S. Cecilia, S. Alessio, S. Crisogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gre-
gorio, S. Prassede und viele andere). Die reichsten sind mehr oder
b weniger sicher und zwar spät datirt: der in S. Maria in Cosmedin
c (um 1120), der prachtvolle von S. Maria Maggiore (um 1150),
d der von S. Maria in Trastevere (etwas früher), der sehr reiche
e in der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori le mura (vielleicht
erst um 1220). Im Detail Teppichmustern ähnlich, doch als Ganzes anders componirt, geben sie deutliches Zeugniss davon, welchen Werth die Kirche von jeher auf schöne Fussböden gelegt hat. Zu einer Zeit, da die Kunst sich noch an das Material halten, durch Goldgeräth, Prachtgewebe und Mosaiken den Eindruck des Heiligen und Ausserweltlichen hervorbringen muss, weil sie die ewige Form nicht mehr oder noch nicht schaffen kann — zu einer solchen Zeit gebührte auch dem Fussboden, der ja ein geweihtes Asyl bezeichnete und den Schauplatz für die heiligsten Begehungen ausmachte, eine Ausstattung, die ihn von dem profanen Draussen auf das Stärkste unterschied.

f Ausserhalb Roms bewahren die Abteien von Grotta ferrata
und Montecassino noch Reste der ursprünglich von byzantinischen
Künstlern ausgeführten Fussböden (vom Beginn und der Mitte des
g 11. Jahrh.); vollständige Fussböden sind erhalten im Dom zu
h Ferentino von *Mag. Paulus* (c. 1116), in der Abteikirche von
i Farfa von *Ranucci* (vor 1143), im Dom zu Cività Castellana,
k zu Terracina (ein prachtvoller mit eingestreuten Thier- und Drachen-
l gestalten), in S. Maria di Castello zu Corneto (c. 1166), und
m im Dom zu Anagni von Cosmus I (c. 1224). In der Kathedrale
n zu Spoleto ein zu gutem Theil aus den Bestandtheilen der alten
o Ambonen zusammengeflickter. Sonst haben auch S. Vitale in Ra-
p venna, S. Marco in Venedig (vor 1040), die Dome von Tor-
q cello (1008) und von Murano (1141) prächtige Steinmosaikfussböden.
Doch herrschen andere Dessins und Steinarten vor, die ihre directe Abstammung von byzantinischen Vorbildern beweisen.

Die übrigen steinernen Schmucksachen sind hauptsächlich in folgenden Kirchen von Rom zerstreut:

r S. Agnese fuori le mura: Wandbekleidung und Sitz im Chor
(7. Jahrh.); Altar einer Nebenkapelle. — S. Antonio: Portal (1269).
s — S. Cecilia: der Altartisch; sein Tabernakel erst vom Ende des
t 13. Jahrh. — S. Cesareo: der Hauptaltar, ein reicher Bischofsstuhl
mit gewundenen mosaicirten Säulen, ein Pult, reiche Chorschranken,
und eine Kanzel mit Balustersäulen auf Thiergestalten, — eine der
u bedeutendsten Kirchen hierfür. — S. Clemente und S. Giorgio
v in Velabro, s. oben S. 199 und 202. — S. Lorenzo fuori le mura:
das Pult (Ambo) rechts, das herrlichste unter den vorhandenen; die
Brustwehren und der Bischofsstuhl (1251) in der hintern Kirche

ebenfalls vom zierlichsten Cosmatenstil; der Altar vom Jahre 1148.
— S. Maria Araceli: willkürlich getrennte und neu zusammengesetzte a
Pulte, von den Cosmaten *Laurentius* und *Jacobus* (c. 1200); im linken
Querschiff die Ara. — S. Maria in Cosmedin: Boden, Bischofs- b
thron, zwei Pulte im Auftrag des Cardinals Alphanus († 1123) ver-
fertigt, dessen Grab in der Vorhalle interessant, weil darin schon
der Keim für die spätere Ausbildung des Cosmatengrabmals im
gothischen Stil enthalten ist (s. diese weiter unten). Das Altar-
tabernakel viel später (1315 von Adeodatus), ebenso der Osterkerzen-
leuchter (c. 1286 Fra von Pascale). Chorus und Lettner unter
Benutzung der Reste der ursprünglichen vom Ende des 8. Jahrh. neu
aufgerichtet. — SS. Nereo ed Achilleo: Pult, Schranken mit vier c
Candelabersäulen darauf, Bischofsstuhl und Fussboden im Chor.
S. Paolo fuori: der Osterkerzenleuchter, von *Niccolò di Angelo* d
und *Pietro Vassalletto* (c. 1180), mit zahlreichen rohen Reliefs aus
dem Leben Christi, ohne Mosaikenschmuck. — Geringere Reste in
S. Balbina, S. Pancrazio, S. Saba (datirter Thürsturz des e
Cosmaten *Jacobus* von 1205), S. Tomaso in Formis (Nebeneingang
zur Villa Mattei): Portal mit Mosaikbild des Heilandes, laut In-
schrift von *Jacobus* und seinem Sohn *Cosmas I* (um 1218), u. s. w.
— Andere Stücke in den alten Städten des Kirchenstaates: in
S. Lucia zu Gaeta Reste der Chorschranken, byzantinisch (1020); f
in Rocca di Cave bei Palestrina ein Altarvorsatz von *Mag. Paulus*, g
vom Jahre 1093, das älteste bez. und dat. Werk der Cosmatenkunst;
im Dom zu Ferentino ein ähnlicher Vorsatz vom selben Meister h
(1106—1113, s. S. 23 f.); in der Abteikirche zu Grottaferrata i
Reste eines Altars, datirt 1132; in S. Maria di Castello zu Corneto k
die Fassadendecoration (1143) von *Nicc. Ranucci* und das Altartaber-
nakel (1166) von *Giov.* und *Guittone Ranucci*, der Ambo (1209) von *Giov.
di Guittone*; in der Kathedrale von Segni Arbeiten von *Petrus* l
Vassallettus (1186); in San Vittorino (Abruzzen) Ambo von *Petrus* m
Amabilis (1197); im Dom zu Anagni ein Osterkerzenleuchter (c. 1260) n
und eine Kathedra (1263) aus S. Andrea, jetzt im bischöflichen o
Museum aufbewahrt, beide von *Vassallettus*, dem Sohn; im Dom zu
Cività Castellana Chorschranken von *Drudus* und *Luca*, Sohn *Cos-* p
mas I. (2. Hälfte des 13. Jahrh.). Selbst das gothische S. Francesco q
in Assisi wird um 1250 noch mit Altar, Kanzel (Unterkirche) und
Bischofsthron (Oberkirche) im Cosmatenstil dieser Epoche ausgestattet.

Die einzige wahrhaft architektonische Blüthe, welche diese De-
coratorenschule hervorbrachte, sind ein paar Klosterhöfe mit
kleinen Bogen auf gekuppelten Säulchen, innen flachgedeckt oder
gewölbt. Sie gehen in der Anlage auf frühromanische Muster zu-
rück, deren ältestes in Rom an S. Saba noch theilweise erhalten r
ist: drei Felder von je zwei Doppelarcaden auf capitällosen Pfeilern,

durch strebepfeilerartige Mauerklötze innen und aussen abgetheilt, ganz roh in Backstein ausgeführt (noch 11. Jahrh.). Eine zweite
a Gruppe, bestehend aus den Klosterhöfen von SS. Quattro Coronati
b (wahrscheinlich schon 1112), S. Lorenzo fuori und S. Vincenzo
c alle tre Fontane (c. 1150) sowie von S. Cecilia (2. Hälfte des 12. Jahrh.) zeigt nur erst ausnahmsweise gekuppelte Säulchen, dagegen schwere Würfelcapitäle und keinen decorativen Schmuck. Eine dritte Gruppe, während des ersten Viertels des 13. Jahrh. erbaut, steht schon den Kreuzgängen von S. Paul und dem Lateran näher als denen der zweiten Gruppe: gekuppelte Säulen mit glockenförmigen Capitälen und Blattornament, beginnender Sculpturschmuck an Arcaden und Fries, weniger gedrückte Verhältnisse
d zeichnen sie vor dieser aus. Es sind die Klosterhöfe von S. Cosimato (c. 1200–15). der grösste aller römischen, von sehr nach-
e lässiger Ausführung, von S. Sisto, 1216–20 erbaut, nur noch in
f einem Bruchstück der einen Seite erhalten, von S. Sabina (1216–1225), in dessen baulichem Detail sich der Einfluss der frühgothischen Cisterziensergründungen in der römischen Provinz verräth, endlich
g von S. Scolastica zu Subiaco (beg. 1210–15 durch *Jacobus Laurentii*, vollendet bis 1235 durch dessen Sohn und Enkel), schon mit gewundenen Säulchen und einigem Mosaikschmuck, wo man schon einen Versuch, durch ernste Annäherung an die antiken Bauformen Seele und Sinn in die Halle zu bringen, bemerkt. Aber erst
h in den rosenduftenden Klosterhöfen des Laterans und der Abtei
i S. Paul sind diese antiken Formen sowohl durch Anwendung des prachtvollsten Mosaikschmuckes als durch gemeisselte Marmorzierrathen zu einer neuen und ganz eigenthümlichen Belebung gediehen (der erstere 1222–30 von *Vassallettus* Vater und Sohn, der von S. Paul c. 1220–41 von *Petrus de Capua* begonnen, von *Magister Petrus* vollendet). Unmittelbarer als in all den Basiliken dieser Zeit, welche ältern Vorbildern nachfolgen, spricht sich hier der Formengeist der Epoche Innocenz' III. aus. — Aehnlich der
k Klosterhof in der Abtei von Sassovivo (bei Foligno), 1229 von Meister *Pietro di Maria* vollendet. Die Vorhalle des Domes von
l Cività Castellana zeigt ein ähnliches Zurückgehen auf classische Vorbilder, verbunden mit zierlicher Mosaicirung. (Portale und Porticus inschriftlich von den Cosmaten *Lorenzo*, seinem Sohne *Jacopo* und Enkel *Cosma I.*, vollendet 1210.) — Die letzten Cosmaten arbeiteten im gothischen Stil, wovon bei Gelegenheit.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die italische Kunstübung sich mit diesem anmuthigen Spiel von Material und Farben begnügt. gleichzeitig mit den grössten Fortschritten der nordischen Architektur. Diese, von Vernützung antiker Baustücke fast seit Anfang an abgeschnitten und, was mehr heissen will, von einem andern Geiste

getragen, hatte inzwischen die erlöschenden Erinnerungen des römischen Stiles zu einem eigenthümlichen romanischen Stil ausgebildet, der um 1150 schon im Begriff war, sich zum gothischen zu entwickeln. Diesem romanischen Stil stellt sich nun in Mittel- und Oberitalien ein nicht unwürdiges Seitenbild gegenüber.



Das grosse Verdienst, dem Basilikenbau zuerst wieder ein neues Leben eingehaucht zu haben, gebührt, was Italien betrifft, unstreitig den Toscanern. Der hohe Sinn, der dieses Volk im Mittelalter auszeichnet, und dem man auch ein stellenweises Umschlagen in die Sinnesart der Erbauer des Thurmes von Babel verzeihen mag, begnügte sich schon frühe nicht mehr mit engen, von aussen unscheinbaren und innen kostbar verzierten Kirchen; er nahm eine Richtung auf das Würdige und Monumentale. Diese offenbarte sich zunächst, seit dem 11. Jahrh., in der Wahl des Baustoffes. Der Sandstein und Kalkstein, welchen man in der Nähe hatte, schien zu sehr der Verwitterung ausgesetzt; man griff zum edleren Marmor und incrustirte damit wenigstens den Kernbau, wenn man ihn auch nicht daraus errichtete. Der weisse aus Carrara, der rosso di Siena und endlich der beinahe schwarz erscheinende, aber viel feiner wirkende verde di Prato abwechselnd auf Structurformen verwendet oder in den Füllungen angebracht, verleihen den Bauten einen ganz eigenartigen Reiz der Farbe. Bei etwas verständnissvollerer Vertheilung hätte man oft die edle Wirkung noch ausserordentlich steigern können (z. B. im Battistero zu Florenz). Zum erstenmale wieder erhielten die Aussenwände der Kirchen eine organisch gemeinte, wenn auch zum Theil nur docorativ spielende Bekleidung: Pilaster und Halbsäulen mit Bogen, Gesimsen, Streifen und Einrahmungen von abwechselnd weissem und schwarzem Marmor, nebst anderm mosaikartigen Zierrath. An den grösseren Fassaden behauptete sich seit dem Dom von Pisa ein System von mehreren Säulchenstellungen über einander; die obern schmaler und dem obern Theil des Mittelschiffes (wenigstens scheinbar) entsprechend; unten grössere Halbsäulen mit Bogen, auch wohl eine Vorhalle (Dome von Lucca und Pistoja). Im Innern rücken die Säulen auseinander; a
ihre Intervalle sind bisweilen beinahe der Breite des Mittelschiffes gleich, welches allerdings sich sehr in das Schmale und Hohe zieht; in den echt erhaltenen Beispielen hat es flache Bedeckung, während die Nebenschiffe gewölbt werden. (S. Andrea in Pistoja). An b
den Säulen ist häufig der Schaft, ausserhalb Pisa aber selten das Capitäl antik, obwohl die oft auffallende Disharmonie zwischen beiden (indem das Capitäl einen schmalern untern Durchmesser hat als der Schaft) auf die Annahme benutzter antiker Pragmente führen

könnte; ein Räthsel, welches sich nur durch die Voraussetzung einigermaassen löst, dass die Capitäle etwa aus wenigen Steinmetzwerkstätten für das ganze Land bestellt oder fertig gekauft wurden. Ihre Arbeit ist sehr ungleich, von der rohesten Andeutung bis in die feinste Durchführung der korinthischen, auch der Compositacapitäle. An den bedeutenderen Kirchen versuchte man schon frühe, der Kreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes durch eine Kuppel die möglichste Bedeutung zu geben.

Die einfachsten Elemente dieses ganzen Typus enthält wohl
a der Dom von Fiesole (1028); das Aeussere dürftig, doch schon von Quadern; innen ungleiche Bogen über den Säulen; alle Details einfach bis zur Rohheit; erhöhtes Querschiff und Chor über einer wahrscheinlich alten Krypta mit ionischen Säulchen (das Gewölbe der Vierung eine spätere Zuthat?). Merkwürdiger Weise entspricht schon hier die ganz schmucklose Fassade der Kirche nicht, sondern ragt bereits als vorgesetzte Decoration über diese hinaus.

Zur vollen Ausbildung des Typus reichte aber ein blosser Bischofssitz nicht aus; es bedurfte dazu des ganzen municipalen Stolzes einer reichen, im Centrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, so vertrat südlich Pisa diese Stelle. Im Hochgefühl eines Sieges über
b die Sicilianer gründeten die von Pisa 1063 ihren Dom; als Baumeister nennen sich *Rainaldus* und *Busketus*. Die schöne isolirte Lage, der edle weisse Marmor mit schwarzen und farbigen Incrustationen, die klare Absicht, ein vollendetes Juwel hinzustellen, die gleichmässige Vollendung des Baues und der benachbarten Prachtgebäude — dies Alles bringt schon an sich einen grossen Eindruck hervor; es giebt nicht eben viele Kirchen, welche diese Vorbedingungen erfüllen. Ausserdem aber thut die Kunst hier einen ihrer ganz grossen Schritte. Zum erstenmal wieder seit der römischen Zeit sucht sie den Aussenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmonisch zu gliedern; sie stuft die Fassade schön und sorglich ab und giebt dem Erdgeschoss Wandsäulen und Wandbogen, den obern Theilen durchsichtige Galerien zunächst längere, dann dem Mittelschiff und dem Giebel entsprechend kürzere. Sie weiss auch, dass ihre Wandsäulen jetzt einem neuen Organismus angehören, und verjüngt diese fast gar nicht mehr (womit es der Baumeister von S. Michele in Lucca versah). An den Seiten wird ebenfalls die einfachere Form, hier Pilaster mit Bogen und eine kleinere Reihe darüber mit geradem Gebälk, den untern Schiffen zugewiesen, die leichtere und reichere, nämlich Wandsäulen mit Bogen, dem Oberschiff. Es ist denkbar, dass orientalische Kirchen einzelne dieser Elemente darboten, aber ihre Vereinigung in Einem Guss ist pisanisch. Von der Wiese hinter dem Chor aus offenbart sich dann eine andere grosse Neuerung:

nach vielhundertjährigem Herumirren in den Wirkungen des Details hat die Baukunst wieder ein wahres Compositionsgefühl im Grossen errungen; sie weiss wieder bei grossen dominirenden Hauptlinien in der Einfachheit reich zu sein. Von den niedrigen Nischen der etwas höheren Querarme aus leitet sie den Blick empor zum First des Hauptschiffes und zur Kuppel und giebt als mittlere reiche Schlussform die prächtige Chornische mit ihren Galerien.

Im Innern ist der Dom eine fünfschiffige Basilica und ruht auf lauter antiken Säulen (deren Capitäle seit ihrer Ueberarbeitung mit Gyps für die Untersuchung meist verloren sind), theilt sonach die hemmenden Bedingungen der römischen Basiliken. Aber ein neuer Geist hat sich das gegebene Material dienstbar gemacht, um daraus vor allem einen schlanken Hochbau zu schaffen. Nach römischer Art hätten bei dieser Breite drei Schiffe genügt; hier sind es fünf, von enger Stellung, die vier äussern gewölbt; der zweiten niedrigern Säulenreihe ist durch Ueberhöhung der Bogen nachgeholfen. Statt der hohen Oberwände und ihres Mosaikschmuckes sieht man dann die herrliche luftige Galerie von Pfeilern (gleichsam Repräsentanten der Mauer) und Bogen, in der Mitte von Säulen gestützt, deren Capitäle hier schon original, meist in der rohen, sozusagen abbrevirten korinthischen Form mit einfacher Deckplatte darüber gearbeitet sind (vereinzelt auch schon in den Seitenschiffen romanische Thiercapitäle). Schon einzelne römische Basiliken haben Obergeschosse; auch die Oströmer liebten solche obere Galerien, allein sie versäumten, ihnen durch diese leichtere Behandlung den localen Charakter zu geben. Das Querschiff endlich wurde hier — zum erstenmale an einer Basilica — dreischiffig gestaltet, um dem Eindruck des Hohen und Schlanken treu zu bleiben; es bildet mit seinen Schluss-Nischen gleichsam zwei anstossende Basiliken. Vielleicht mehr aus praktischen als ästhetischen Gründen führte der Baumeister die durchsichtige Galerie auf beiden Seiten quer hindurch nach dem Chor zu und schuf damit jenen geheimnissvoll prächtigen Durchblick in die Querarme. — Welches Quadrat aber sollte nun als Basis der Kuppel angenommen werden, die man hier zum erstenmal mit dem Basilikenbau zu combiniren wagte? Langhaus und Querbau schneiden sich in ungleicher Breite; man nahm die ganze Breite des letzteren und die des Hauptschiffes des erstern, und so ergab sich die merkwürdige ovale Kuppel, die später noch eine gothische Aussengalerie erhielt (vgl. damit die Lösung der Kuppelfrage an den Domen von Siena und Florenz).

Während des Baues reinigte sich der Stil. Wir dürfen z. B. annehmen, dass die schon sehr gut gegliederte Galerie im Innern zu den spätern Baugedanken gehört, ebenso ihre Aussenwand, welche eine obere Pilasterordnung über den Wandbogen bildet.

a Vollständiger spricht sich dann dieser gereinigte Stil im Baptisterium aus, welches 1153 von *Diotisalvi* gegründet wurde. (Die gothischen Zuthathen: Baldachine, Giebel, Spitzthürmchen sind erst im 14. Jahrh. hinzugekommen.) Man wird hier durchgängig die Formenbildung des Domes veredelt und vereinfacht wiederfinden, die Bogenprofile, die Mosaicirung der Füllungen u. s. w. Auch hier meldet sich an der äussern Galerie wie im Innern vereinzelt das eigenthümlich romanische Capitäl. Ganz besonders wichtig ist aber die Unterbrechung nach jeder dritten Säule im Innern durch einen Pfeiler, und zwar im oberen sowohl als im unteren Stockwerk, worin sich deutlich das Verlangen nach einem höhern baulichen Organismus ausdrückt. Ebenso ist die hohe konische Innenkuppel (18 m weit; Gesammtdurchmesser 30 m) nur eine ungeschickte Form für das Bedürfniss nach einem leichten, strebenden Hochbau. — Die Schranken um den Mittelraum und die Einfassung des Taufbeckens (von *Guido Bigarelli* aus Como, 1246) zeigen, welch ein neues Leben auch innerhalb der Decoration erwacht war, wie man auch hier sich von dem blossen Mosaik mit Prachtsteinen losmachte zu Gunsten einer reinen und bedeutenden plastischen Verzierung.

Seit 1174 bauten *Wilhelm von Innspruck* und *Bonannus* den
b Campanile, den berühmten Schiefen Thurm. Hier ist die Gliederung des Details wieder um einen Grad einfacher, und das romanische Capitäl mit seiner derben Blätterbildung hat entschieden das Uebergewicht vor dem römischen. Kunstverständige sollten nicht versäumen, den Standpunkt aufzusuchen, von dem aus der Thurm ungefähr gerade erscheint; denn der Composition nach ist dieses einzige Gebäude eines der schönsten des Mittelalters. Das Princip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der grössten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als blosse Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Thurm umschwebt und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutsch-gothischen Thürme in der ihrigen.

Das reiche System dieser drei Bauten ist natürtich an den übrigen Kirchen Pisas nur stellenweise durchgeführt oder auch nur in Andeutungen, gleichsam im Auszug gegeben. Immer aber wirkt diese erste consequente Erneuerung eines plastisch bedeutenden Architekturstils mit grossem Nachdruck, und auch die kleinste dieser Kirchen zeigt deutlich, dass man diesen bezweckte. Bei den kleineren beschränkt sich der Marmor auf die Fassaden; statt der Galerien kommen blosse Wandbogen vor, aber auch da ist mit geringen Mitteln, z. B. mit dem Charakterunterschied von Wandpilastern und Wandsäulen, das Wesentliche entschieden ausgesprochen. Im Innern sind oder waren es lauter Säulenbasiliken; das Oberschiff meist verändert.

Aus dem 12. Jahrh.: S. Frediano; im Innern liefern z. B. die a zwei nächsten Säulen den Beweis, dass die allzukleinen Capitäle nicht immer antike sind, mit denen man sich hätte begnügen müssen, wie man sie fand. (Vergl. S. 30 oben.) Die Säulen dagegen erscheinen sämmtlich antik. — S. Sisto, antike Säulen von ungleichem Stoff; b auch hier gerade die unpassendsten Capitäle modern. Das Aeussere fast formlos — S. Anna, nur ein Theil der Südseite erhalten; das c Uebrige ein Umbau von 1610. S. Andrea, aussen nur die einfache d Fassade alt, sowie der backsteinerne Campanile; innen die Ueberhöhung der Bogen durch ein besonderes Zwischengesimse erklärt; die Capitäle meist aus dem Mittelalter, mit Thierköpfen etc. — S. Pierino, 1119 errichtet, 1272 umgebaut; dreischiffige Säulen- e basilica ohne Querschiff, mit geradem Absisschluss, der Boden in Opus Alexandrium, wahrscheinlich beim Umbau (des Arno's wegen?) erhöht; die Capitäle zum Theil antik; aussen an der Langseite Rundbogenarcaden zwischen schmalen Pilastern. — S. Paolo all' Orto, f nur der untere Theil der Fassade erhalten (wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte). Das Innere ganz verbaut.

Aus dem 13. Jahrh.: S. Paolo in ripa d'Arno, mit der besten g Fassade nach dem Dom; innen mit Querschiff und Kuppel; durchgängig Spitzbogen, doch unter den vieren, welche die Kuppel tragen, noch besondere Rundbogen. (Restaurirt.) — An S. Nicola die Fas- h sade und der Thurm angeblich von *Niccolò Pisano.* S. Michele in i Borgo; das Innere, soweit es erhalten ist, eine ziemlich alte Basilica; von der Fassade der obere Theil mit den schon spitzbogigen Galerien 13. Jahrh., vorgeblich von *Nicc. Pisano*, eher von dessen Schüler *Fra Guglielmo*, der von 1304—1313 urkundlich dort thätig war; in die Mitte treffen Säulchen statt der Intervalle. — S. Cata- k rina, die Fassade eine noble und prächtige Uebertragung des pisanischen Typus in die gothischen Formen. Innen einschiffige ungewölbte Klosterkirche vom Typus der toscanischen Bettelordenskirchen. — Die alte Kirche S. Piero in Grado, eine halbe Stunde seewärts, l mit Ost- und Westapsis, letztere von der ursprünglichen Anlage vor 420, erstere vom Beginn des 9. Jahrh. stammend, und mit schönen, wohl von pisanischen Seeräubern herbeigeschleppten antiken Säulen.

Die Kirchen von Lucca sind (mit Ausnahme der oben genannten älteren Reste) fast nur Nachahmungen der pisanischen, und zwar keine ganz glücklichen. An unendlichem und fast peniblem Reichthum thun sie es den reichsten derselben bisweilen gleich oder zuvor (figurirte Säulen, Mosaicirung möglichst vieler Flächen etc.); allein das Vorbild der Antike steht um einen kenntlichen Grad ferner (man vergleiche die Gesimsbildung), obschon auch hier nicht wenige antike Reste mit vermauert und z. B. die meisten Säulen

römisch sind. Einen unbegreiflichen Stolz scheinen die Lucchesen darein gesetzt zu haben, dass in den Galerien ihrer Fassaden nicht ein Intervall, sondern ein Säulchen auf die Mitte traf. Man möchte glauben, es sei das Wahrzeichen ihrer Stadt gewesen. In Pisa ist dies Ausnahme (an S. Michele in Borgo). — Die Campanili, die marmornen wie die backsteinernen, ohne besondere Ausbildung.

a Aus dem 12. Jahrh.: S. Giovanni; die Capitäle meist aus dem Mittelalter, doch gut den römischen nachgeahmt; an das linke Querschiff lehnt sich ein uraltes, zur gothischen Zeit nur umgebautes viereckiges Baptisterium. Aussen einfach mit Wandstreifen ohne
b Consolen; von der Fassade nur die Thür alt. — S. Maria foris portam, 12. Jahrh.; eine der besseren, mit Querschiff und Kuppel; die Capitäle der Säulen und diese selbst hier meist antik; nach alter Weise etwa in der Mitte der Reihe ein Pfeiler statt einer Säule. (Kuppel und Wölbung der Schiffe zur Zeit der Renaissance.) —
c S. Pietro Somaldi, Fassade vom Jahr 1203; backsteinerner Campanile; das Innere modern. Eigenthümlich an dieser und andern hierhergehörigen Kirchen das Hineinkragen der Kämpfer der Thürpfosten in die Wandfläche, über die Breite jener hinaus, wohl durch die ursprüngliche Verwendung antiker Gebälkstücke u. s. w. zu solchem
d Zwecke hervorgerufen. — Der Aussenbau von S. Michele: die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen mit absichtlicher Uebertreibung des pisanischen Princips stark über die Kirche vorragend, spielend reich; das ganze Erdgeschoss um eines vermeintlich höhern Effectes willen nicht mit Wandpilastern, sondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die sich verjüngen und damit unförmlich hoch erscheinen. Im Innenbau (8. Jahrh.?) Säulen und Capitäle noch antikisirend (vgl. S. 14 oben). Kleinere Kirchen, zum Theil nur
e mit einzelnen alten Bestandtheilen: S. Giusto, S. Giulia, S. Sal-
f vatore, S. Vicenzo etc. Der Uebergang ins Gothische: Fassade
g von S. Francesco. — Ueber S. Frediano vergl. S. 13 k. Was aus dem 12. Jahrh. ist, scheint Nachbildung von Aelterm und weicht von dem pisanisch-lucchesischen Stil ab. — Endlich die ältern Theile
h des Domes: die Fassade, inschriftlich von *Guidetto* 1204, empfindungslos reich; die Galerien auf einer dreibogigen Vorhalle ruhend, deren Inneres im Detail schon sehr gereinigt erscheint. Dann das Aeussere des Chorbaues und Querschiffs, sehr edel und gemässigt (auch in der Incrustation); durch die Höhe des Querschiffes ein imposanter Anblick. Der Glockenthurm mit regelmässig zunehmender Fensterzahl, wie der von Siena.

In andern Städten Toscana's:

i Der Dom von Prato, angefangen im 12. Jahrh., hat aus dieser Zeit noch das schmale Mittelschiff mit den weiten Bogen über schweren Säulen mit rohen Capitälen. 1317—1320 von *Giovanni*

Pisano durch Hinzufügen des erhöhten Kreuzschiffes mit fünf Kapellen anmuthig ausgebaut, trägt die Kirche im ganzen das Gepräge dieser Zeit. Die ursprüngliche Fassade wurde 1211 durch *Guido da Lucca* incrustirt, die jetzige, davor gesetzte, 1413 von *Niccolò di Piero* aus Arrezzo zur Ausführung übernommen.

In Pistoja ist S. Giovanni fuorcivitas ein einfaches läng- a liches Viereck, dessen eine Langseite aber die Zierlust jener Zeit (12. Jahrh.) in fast kindlicher Weise an den Tag legt; unten Pilaster mit Wandbogen, drüber zwei Reihen mit kleinern Wandsäulen mit Bogen; keines der drei Stockwerke entspricht dem andern; die Wand gestreift und mosaicirt. — S. Andrea, Basilica des 12. Jahrh., mit b schmalem Mittelschiff, dessen hohe Obermauern schmale Fenster enthalten; die Fassade mit Wandbogen, schachbrettartiger Fläche und (als Gesims) grossem Eierstab. (Der obere Theil neuer.) — Der innern Anlage und der Zeit nach verwandt: S. Bartolommeo. — c Der Dom, mit der schon erwähnten Vorhalle und drei Säulchen- d stellungen darüber; im Innern eine sehr verbaute Basilica, mit ungleichen, doch wohl nicht antiken Capitälen, wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. (aber nicht von Nicc. Pisano). Die Seitenfassade, jetzt bloss Wandpfeiler mit Bogen, trug vielleicht einst eine obere Galerie. Der Thurm, unten Festungsarchitektur (von 1200), wiederholt in seinen drei obersten Stockwerken das Motiv des pisanischen: freistehende Säulchen um einen Mauerkern herum, nur viereckig statt rund. Der Chorbau modern. Das erhöhte Tonnengewölbe unterbricht die Vorhalle in der Mitte.

Der Dom von Volterra gehört auch in diese Reihe und wird e ebenfalls jedoch ohne genügenden Grund, dem *Niccolò Pisano* zugeschrieben (was sich nach Andern nur auf die von 1254 datirte Fassade beziehen soll).

Wiederum einen höheren Aufschwung nahm die neue Bauweise unter den Händen der Florentiner. Sie legten zunächst in die bisher spielende Incrustation mit dem Marmor verschiedener Farben einen neuen feinen Sinn und bildeten das plastische Detail der Architektur edler und consequenter aus, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium altchristlicher Formen und antiker Ueberreste, so dass auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist. Namentlich fasst die Kirche S. Miniato das vorgothische Kunstvermögen Italiens auf eine so glänzende Weise zusammen, dass man die folgende Einführung des gothischen Stiles aus dem Norden beinahe zu bedauern versucht ist.

Die betreffenden Gebäude haben von der ersten Hälfte des 11. bis zum Beginn des 13. Jahrh. ihre jetzige Gestalt erhalten. Obgleich nur im unteren Theile ihrer fünftheiligen Fassade erhalten, ist zu-

a nächst von besonderem Interesse die **Kathedrale zu Empoli**
durch das Datum (1093), welches hier allein angegeben ist.

b Gut erhalten ist die kleine Basilica **SS. Apostoli in Florenz**,
nicht vor dem 9. Jahrh. gegründet; die Nebenschiffe wurden im
15. Jahrh. mit Flachkuppeln nach dem Muster von S. Lorenzo ein-
gewölbt; aus gleicher Zeit die Tonne und die breiten Fenster des
Mittelschiffs. Gleichmässige Compositsäulen, mit Capitälen nach dem
Muster der antiken im Baptisterium, sowie mit attischen Basen, tragen
Bogen mit feiner antikisirender Einfassung; ihnen entsprechen neuere
Wandpilaster (mit Renaissance-Capitälen); die Kapellenreihen gelten
als ursprünglich; ihre Hinterwände laufen schräg, wohl aus Rück-
sicht auf irgend eine Bedingung des engen Platzes. Die Apsis jeden-
falls ursprünglich.

c An **S. Jacopo** in dem gleichnamigen Borgo ist nur eine drei-
bogige Vorhalle mit Aufsatz (von S. Donato a Scopeto hieher ver-
d setzt), an der **Badia** bei Fiesole nur ein incrustirtes Stück der Fas-
sade aus dieser Zeit; merkwürdig ist hier das besondere Gebälk-
stück (Architrav, Fries und Sims) über den Wandsäulen, neben einer
sonst noch ziemlich spielenden Incrustation. Aehnlich die Fassade des
e 1737 an ursprünglicher Stelle neuerbauten Kirchleins **S. Salvatore
dell' Arcivescodado** auf Piazza dell' Olio, angeblich 1221 gegründet.

f Die Fassade von **San Miniato al Monte**, vor dem gleich-
namigen Thor, beschliesst diese Reihe auf das ruhmvollste. Nahe
verwandt mit jener des Doms zu Empoli, und daher auch wohl wenig
früher, jedenfalls nach 1062 entstanden, hat sie zwar mehr Willkür-
liches, zumal im Farbenwechsel der Incrustation, als das Baptisterium,
allein daneben finden sich die zartesten antiken Details (z. B. am
Dachgesimse Consolen); das Verhältniss des obern Stockwerks zum
untern ist vielleicht hier zum erstenmal nach einem rein ästhe-
tischen Gefühl bestimmt, weil keine antiken Säulen das Maass vor-
schrieben. Im Detail der Formen und der Ornamentik finden sich
daran, ausser den auf Löwen ruhenden Säulen des Mittelfensters
und den das Gebälk der Schenkel des obern Giebels stützenden
Telamonen, keine Anklänge an Romanisches. Das Innere des im
Wesentlichen zwischen 1014 und 1062 erbauten und später nur noch
in der Ausschmückung vollendeten Baues zeigt jene Unterbrechung
des ungetheilten Raumes durch Pfeiler und Bogen, die in S. Prassede
zu Rom noch roh auftritt, in höchst veredelter Gestalt; auf jede
zweite Säule folgt ein Pfeiler von vier Halbsäulen mit über das
Mittelschiff gespanntem Bogen. Der Dachstuhl (inschriftlich erst
v. J. 1357), durchaus sichtbar, ist einer der sehr wenigen, welche
im Sinne ihrer ursprünglichen Verzierung gut restaurirt sind. (Ein
g späterer, beiläufig gesagt, in **S. Agostino zu Lucca**, einer mit
h theilweise ursprünglicher Bemalung in **S. Annunziata zu Pistoja**).

Die Säulen im Chor sind aus Marmor und antik, die im Schiffe aus Steinblöcken aufgemauert und verdanken das Aussehen von Monolithen einem Stuccoüberzug; die Halbsäulen der Pfeiler setzen sich aus Blöcken von Verde di Prato zusammen. Die Capitäle sind theils für das Gebäude gemacht und dann einfach, theils reich antik. Auch die Vorderwand der ziemlich hohen und bedeutenden Krypta, in die die Säulen des stark über das Schiff erhöhten Chors hinabreichen, ohne für ihr Gewölbsystem ausgenutzt zu sein, und das Halbrund der Tribuna sind incrustirt. Die fünf Fenster der Tribuna sind mit grossen durchscheinenden Marmorplatten geschlossen. Die Steinschranken und das Pult des Chores gehören zu den prächtigen Decorationsstücken derselben Art wie die Sachen im Baptisterium zu Pisa; die Bodenplatten im Hauptschiffe vorn mit Niellen, ähnlich denen des florentinischen Baptisteriums (1207) mit Darstellungen des
Thierkreises, wogegen die pisanischen Boden-Mosaiken (Battistero, a
Dom, S. S. Pierino) nebst denen von S. Frediano zu Lucca noch b
fast ganz der christlich-römischen Technik folgen. Betrachtet man aussen das Untere der Apsis und der daran stossenden Theile, so lässt das verschiedene Material, die Gestalt der Strebepfeiler, die Constructionsweise der Bogen an den Fenstern der Krypta den Gedanken aufkommen, letztere gehöre, wie im Dom von Fiesole, einem älteren Heiligthum an, statt ein späterer Einbau zu sein.

Das Baptisterium S. Giovanni (ursprünglich die Kathedrale c
von Florenz) bezeichnet einen Höhepunkt aller decorativen Architektur überhaupt. Vom ursprünglichen Bau des 7. oder 8. Jahrh. ist nur noch die Anlage des Innern mit den 14 antiken Granitsäulen erhalten; die jetzige Ausschmückung des Innern beginnt vor 1193 und war 1205 ziemlich vollendet, die des Aeussern schloss sich in den folgenden Jahrzehnten daran; nur die Verstärkung der Ecken durch Pfeiler in Schichten weissen und grünen Marmors erfolgte erst um 1293 durch *Arnolfo di Cambio* (das Hauptgesimse aber wurde gar erst 1471 durch *Ant. Rosselino* hergestellt). — Schon die Vertheilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen (Simse und Einrahmungen schwarz, Flächen weiss etc.) ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom. Vorzüglich schön sind dann in ihrer Mässigung die plastischen Details, die Kranzgesimse der drei Stockwerke, die Wandpfeiler, welche im halben Viereck beginnen, im halben Achteck fortfahren und als canellirte Wandpilaster die Bewegung in der Attica fortsetzen. In dem imposanten Innern, welches deutliche Anklänge an das Pantheon zeigt, und dessen weiter Raum von einer einzigen achtseitigen Kuppel von $25\,^1/_2$m Weite überspannt ist, stehen vor den acht Nischen des Erdgeschosses je zwei Säulen, müssig, wenn man will, aber hier als bedeutendes Zeugniss eines Verlangens nach

monumentaler Gliederung. Sie sind von orientalischem Granit, ihre vergoldeten korinthischen Capitäle zum Theil antik, zum Theil für diese Stelle gearbeitet, mit genauem Anschluss an die antiken Vorbilder. Die Galerie des obern Stockwerkes schliesst sich streng harmonisch an das untere an, mit korinthischen Pilastern und ionischen Säulchen. Hier zum erstenmal in den Ecken des Baues, wo das Auge eine Stütze verlangt, der leere Raum zwischen den Pilastern, welche die Seiten des Achtecks einrahmen; noch wenig störend, weil der dunkle Marmor die Stütze zu ersetzen scheint. (Bei dunklen Pilastern
a aber auf hellem Grunde, wie im Oratorio degli Angeli und in
b der Sacristei von S. Spirito, ruft diese Anordnung den Eindruck des „Wackligen“ in unangenehmer Weise hervor.) Die bauliche Wirkung wird beeinträchtigt durch die Mosaikfiguren auf blendendem Goldgrund, welche Friese, Brustwehr und zum Theil auch das Innere der Galerie in Anspruch nehmen, und vorzüglich durch die drückenden Mosaiken der Kuppel. Der Chor steht ausser Harmonie mit dem Uebrigen; er ist erst 1202 an Stelle eines Atriums angebaut, damals wurden auch die drei Thüren eröffnet. Der Fussboden aus verschiedenfarbigen Marmorstücken, z. Th. mit niellirtem Ornament, wurde 1200 gelegt.

Man sollte kaum glauben, dass auf ein System von Kirchenfassaden wie die genannten noch eine Missbildung habe folgen können,
c wie die Vorderseite der sog. Pieve Vecchia zu Arezzo, vom Anfang des 13. Jahrh.[1]) Mit einer solchen Anstrengung ist kaum irgendwo jeder Anklang an Harmonie, an vernünftige Entwicklung durchgehender Motive vermieden worden wie hier. Der viereckige Glockenthurm daneben, in Nachahmung des Pisanischen, ganz von Säulengalerien umkleidet. Das Innere ist bei weitem besser (neuerdings gut restaurirt): Rundpfeiler mit fast antik korinthischen Capitälen, das Mittelschiff von einer fortlaufenden Reihe kleiner Rundbogenfenster erleuchtet, offener Dachstuhl im Mittel- und den Seitenschiffen, erhöhter Chor über einer Krypta. Das Aeussere der Chornische dagegen wieder der Fassade würdig.

Denselben Typus, wie die eben besprochenen Kirchen (und der Dom von Fiesole), worin namentlich der erhöhte Chor über gewölbter Krypta, zu dem Marmortreppen emporführen, ein neues Moment darstellt, zeigten eine Anzahl untergegangener florentiner Kirchen dieser Frühzeit, so dass wir das fragliche Schema als dasjenige des florent.-romanischen Stils beanspruchen dürfen. (Vereinzelt und in weniger prononcirtem Maasse kommt es auch in einigen Basiliken Roms — S. Maria in Trastevere, S. Martino ai Monti, S. Marco — vor, wird von der Gräfin Mathilde v. Tuscien in der von ihr errichteten Kathedrale

---

1) Das Datum der Portalsculpturen von *Marchionne*, 1216, gilt doch wohl annähernd für die ganze Fassade.

von Modena jenseits des Apennins verpflanzt und findet dort Nachfolge im Dom zu Piacenza, Parma, in S. Zeno zu Verona u. a.)

In Genua vermischt sich der romanische Stil Frankreichs mit der von Pisa ausgehenden Einwirkung. Die betreffenden Kirchen sind meist Basiliken mit einer Art von Querschiff, auch wohl mit einer (unbedeutenden und meist veränderten) Kuppel; die Säulen theils antik, theils in Schichten von schwarz und weiss abwechselnd; die Capitäle theils antik, theils antikisirend. An den Fassaden ist nirgends das reichere toscanische System mit Galerien, sondern nur das einfachere von Wandpfeilern, mit Abwechslung der Farbenschichten, zu bemerken, die auch oft nur aus moderner Romantik aufgemalt sind. Zur gothischen Zeit behielt man diese ganze, für die reiche Stadt etwas dürftige Bauweise bei und ersetzte nur einen Theil der Rundbogen durch Spitzbogen.

Durch plastischen Reichthum sind nur die beiden Portale der
Seitenschiffe des Domes (12. Jahrh.?) einigermaassen ausgezeichnet. a
(Das Innere des Domes ein Umbau von 1307, laut Inschrift, mit Benutzung der älteren Säulen.) S. Maria di Castello, in neuester b
Zeit vortrefflich restaurirt, ist, nach den fast durchaus antiken Säulen mit Capitälen zu schliessen, die älteste dieser Kirchen (11. Jahrh.?). Die
Kreuzgewölbe sämmtlicher Schiffe wohl neuer. — S. Cosma (12. Jahrh.?) c
die Säulen schichtenweise von weissem und schwarzem Marmor, die
Capitäle roh antikisirend. — S. Donato, 12. Jahrh. (die Fassade d
etwas später), die hinteren Säulen sammt Capitälen antik; die vordern von abwechselnd schwarzen und weissen Marmorschichten mit roh antikisirenden Capitälen; auf dem Chorquadrat ein achteckiger Thurm. (Moderne Bemalung des Innern mit gothischen Zierrathen ohne Sinn.) — Unbedeutend und nur in Fassade und Thurm erhalten: S. Stefano, S. Tommaso etc. e

Aus gothischer Zeit und zwar noch aus dem Anfang des 13. Jahrh.:
S. Giovanni di Prè, Pfeilerkirche, zweistöckig mit Benutzung f
eines Abhanges; in neuerer Zeit umgekehrt orientirt, so dass das Querschiff und der ehemalige Chor jetzt der Hauptthür nahe sind.
— Etwas später: S. Matteo, innen mehr durch die geschmackvolle g
Umbildung Montorsoli's als durch die alte Anlage merkwürdig.
S. Agostino und S. Maria in Via lata, beide innen verändert, h
ruinirt und aufgegeben.

Die Thürme sind meist von dem einfachsten romanischen Typus, der im ganzen Abendlande galt. Die neueren zeichnen sich ausser der Mittelpyramide noch durch vier Eckpyramiden nach französischer Art aus.

Von Klosterhöfen, welche im Ganzen nicht die starke Seite des enggebauten Genua sind, findet man einen rohen und sehr alten

a (11. Jahrh.?) links neben S. Maria delle Vigne, mit Würfelcapitälen auf stämmigen Säulen und mit weiten Bogen; sodann einen wenig neuern mit kleinen Rundbogen auf je zwei Säulchen, Erd-
b geschoss und Obergeschoss, neben dem Dom links. — Schon weit aus der gothischen Zeit (1308) und doch kaum erst spitzbogig: der
c niedliche, ebenfalls doppelsäulige Kreuzgang von S. Matteo (links).

Eine ganz andere, weit von allem Bisherigen abweichende Gruppe von Gebäuden bietet Venedig dar. Der eigenthümliche Genius der handelsreichen Lagunenstadt spricht sich darin von allem Anfang an ganz deutlich aus: die tiefsten nationalen Züge liegen klar zu Tage. Mit schwerer Einschränkung, durch Pfahlbau im Wasser, erkauft der Venezianer den Hort, wo seine Schätze unangreifbar liegen können; je enger, desto prächtiger baut er. Sein Geschmack ist weniger ein adliger als ein kaufmännischer; das kostbarste Material holt er aus dem ganzen verwahrlosten Orient zusammen und thürmt sich daraus seine Kirchenhallen und Paläste. Das Vorbild Constantinopels und eigener patriotischer Ehrgeiz drängen wohl auf das Bedeutende und Grosse hin; allein vorwiegend bleibt das Streben, möglichsten Reichthum an den Tag zu legen. — Byzanz ist für die Entwicklung der venezianischen Kirchenbauten vom hervorragendsten Einflusse.

d In der Marcuskirche, nach dem Brande von 976 neu aufgebaut, sollen auf Grund neuerer Forschungen die drei Apsiden sowohl als die Umfassungsmauern des Langhauses der ältern Kirche (einer Basilica) angehören. Die Kreuzform und Vorhallen wären erst das Resultat eines 1094 geweihten Umbaues des 11. Jahrh., dessen Backsteinfassaden hinter der jetzigen Marmorhülle noch vorhanden sind. Nischen und Blendbogen lombardisch-romanischen Stils gliedern ein System einfach grossartiger Pfeiler und Arcaden, die einigermaassen an römische Bauwerke erinnern (Constantinsbasilica, sowie Theile der Diocletiansthermen, die im 16. Jahrh. noch erhalten waren). Die Kuppelarchitektur des Innern dagegen ist ganz byzantinisch. S. Marco, an dessen Ausbau und Schmuck fortwährend bis ins 17. Jahrh. gearbeitet wurde, ist nicht als Kathedrale von Venedig (S. Pietro di Castello hatte diesen Rang), sondern als Prachtgehäuse für die Gebeine des Schutzheiligen, das Palladium des Inselstaates, errichtet. Auch für die Bauform möchte dies nicht unwesentlich sein.

Die monumentale Absicht war hier nicht minder gross als bei den Erbauern des Domes von Pisa, die Mittel wohl ohne Zweifel grösser, zumal in Betreff der Stoffe, welche seit den römischen Zeiten im ganzen Abendland kaum wieder so massenhaft kostbar aufgewandt worden sind wie an S. Marco.

Im Orient, wo man die prächtigen Steinarten und die antiken

Baureste dafür zusammensuchte, standen auch diejenigen Kirchen, welche auf die damaligen Venezianer einen immer mächtigeren Eindruck machten: die Kuppelbauten des byzantinischen Stiles; diesen wünschte man etwas Aehnliches an die Seite zu stellen. Nicht zunächst von der Sophienkirche, welche nur eine Hauptkuppel mit zwei grossen angelehnten Halbkuppeln hat, sondern von den in allen Formen vorkommenden mehrkuppeligen Kirchen der Griechen entnahm man die Anordnung der fünf einzelnen Kuppeln über den Kreuzarmen und der Mitte[1]); byzantinisch sind auch die grossen Seitenbogen, welche, durch Säulenreihen abgetrennt, die Nebenschiffe sämmtlicher Haupträume bilden: ebenso die um den ganzen vordern Kreuzarm herumgeführte Aussenhalle; endlich die zahlreich angewandten Nischen, in welche zumal an den hintern Theilen und an der Aussenhalle die Wandfläche aufgeht, eines derjenigen Elemente des altrömischen (und jedes grossen) Gewölbebaues, an welchem die Orientalen von jeher mit Vorliebe festgehalten hatten. Die halbrunden Abschlüsse der Hauptmauern, welche uns so befremdlich vorkommen, sind ursprünglich nichts als die äussere, nach orientalischer Art dachlose Gestalt der Seitenbogen, auf welchen die Kuppeln ruhen; in decorativem Sinne wurden sie dann auch an den untergeordneten Räumen reihenweise wiederholt. (Die gothischen Verzierungen daran erst aus dem 14. und 15. Jahrh.)

Die Höhe der Kuppeln ist und war von jeher, nach der Mosaikabbildung (am äussersten Frontportal links) zu urtheilen, eine falsche, d. h. der inneren Schale nicht entsprechende, für die Wirkung des Aeussern aber wohl berechtigte.

Vom Detail ist die Bekleidung sämmtlicher untern Wandflächen mit kostbaren Steinarten und die der oberen mit Mosaik noch ganz im Sinne des ersten Jahrtausends, das sich immer auf den Stoff verliess, wenn es einen höhern Eindruck hervorbringen wollte. Alles dasjenige Detail dagegen, welches das Leben und die Entwicklung der Baumasse plastisch darzustellen hat, ist überaus ärmlich; die Gesimse jedes Ranges sind kaum zu bemerken; die Bogen, Kuppelränder u. s. w. im Innern haben nicht einmal ausgesprochene Profile, sondern nur einen unbestimmten Mosaikrand; am Aeussern bestehen die Profile theils in blosser Verzierung, theils in ausdrucklosem und willkürlichem Bandwerk. Dies alles sind echt byzantinische, oströmische Eigenthümlichkeiten; ebenso auch die Bekleidung der äussern Wandflächen mit zerstreuten Reliefs und Mosaikzierrathen, die namentlich in den oberen Halbrundwänden der Palastseite den Charakter einer vor Alter kindisch gewordenen Kunst zeigen.

---

1) Byzantinisch ist vor allem die Kuppelconstruction mittelst der Zwickel (Pendentifs) zwischen den Tragebogen und dem kreisrunden Aufsatz des Kuppelcylinders (Tambour).

Wie diese Kunst in Betreff des Details beinahe nur das Längstvorhandene aufbraucht, ist namentlich in einer Beziehung interessant zu verfolgen. Die Leidenschaft, möglichst viele Säulen an und in dem Gebäude aufzustellen, verlangte auch eine reiche Auswahl von Capitälen. Und so ist an S. Marco angebracht, was die sieben letzten Jahrhunderte an Capitälformen producirt hatten, eine wahre baugeschichtliche Repetition. Von antiken habe ich kein einziges entdecken können, während von den Säulen wahrscheinlich sehr viele antik sind; dafür ist jeder Grad von frühmittelalterlicher Nachahmung und Umbildung der antiken Capitäle irgendwie repräsentirt. Die grossen Capitäle über den Hauptsäulen im Innern sind von der in Ravenna üblichen Art der korinthischen, zum Theil auch der Composit-Ordnung; der Akanthus ist zwar zu sehr ermattet, um noch jenen schönen elastischen Umschlag der römischen Zeit hervorbringen zu können, allein seine Blätter sind doch eigenthümlich lebendig gezackt; an einigen statt der Voluten Widderköpfe. Sonst findet man ausser dieser gewöhnlichsten ravennatischen Form auch die mit einzeln aufgeklebt scheinenden Blättern, die zu Ravenna an S. Apollinare in Classe und an der Herculesbasilica vorkommt, sogar mit seitwärts gewehten Blättern. Korinthisirende mit bloss einer Blattreihe kommen besonders an den kleinern Säulen der Fassade vor; darunter auch solche mit Stieren, Adlern etc. an den Ecken. Im Gegensatz zu diesen vom Alterthum abgeleiteten Bildungen macht sich dann das ganz leblose, nur durch ausgesparte vegetabilische und kalligraphische, z. B. gitterartige Verzierungen äusserlich bereicherte Muldencapitäl geltend, das in Ravenna schon seit dem 6. Jahrh. auftaucht. Von den vielen Variationen, in welchen es hier vorkommt, ist die roheste die an mehreren Wandsäulen des Innern, die interessanteste die an den bogentragenden Wandsäulen in der Vorhalle; da letztere ein zaghaftes Nachbild ionischer Voluten unter sich haben, so scheinen sie eher für eine Art von vermittelnden Consolen als für eigentliche Capitäle gelten zu sollen. Neben dieser Form kommt auch das echte abendländische Würfelcapitäl, doch nur vereinzelt vor. — Endlich offenbaren die Capitäle der acht freistehenden Säulen in der Vorhalle den Charakter absonderlicher Prachtarbeiten irgend einer Bauhütte von Constantinopel; es sind diejenigen mit den noch antik schönen Löwenköpfen und Pfauen. — Die beiden viereckigen Pfeiler aussen an der Südseite, welche aus einer Kirche in Ptolemais stammen, sind eine Trophäe aus der Zeit der Kreuzzüge. — Einzelne Renaissancecapitäle kamen bei Ausbesserungen hinzu.

Der Eindruck des Gebäudes ist von der historisch-phantastischen Seite ungemein bedeutend. Der Inselstaat, ein Unicum in der Weltgeschichte, hat hier geoffenbart, was er in den ersten Zeiten seiner höhern Blüthe für schön, erhaben und heilig hielt. Er hat das Ge-

bäude auch später immer respectirt und sich selbst auf dem Gipfel seiner Macht (um 1500) wohl gehütet, es etwa durch eine Renaissancekirche zu ersetzen. Sanct Marcus war Herr und Mittelpunkt der Stadt, des Staates, der Flotten, die auf allen Meeren fuhren, der fernsten Colonien und Factoreien; geheimnissvolle Bande walteten zwischen dem ganzen venezianischen Dasein und diesem Bau. In den fünf letzten Jahrhunderten ist Niemand mehr darin begraben worden; es hätte geschienen, als dränge sich ein Einzelner in dem Raume vor, der Allen gehörte. Die einzige Ausnahme, zu Gunsten des Cardinals G. B. Zeno, wurde gemacht, als die Kunstbegeisterung einen Augenblick stärker war als jede andere Rücksicht (1505—1515).

Rein als Bauwerk betrachtet, ist S. Marco von aussen ziemlich nichtig und ungeschickt. Die Kuppeln heben sich in der Wirkung gegenseitig auf; die Fassade ist die unruhigste und zerstreuteste, die es giebt, ohne wahrhaft herrschende Linien und ausgesprochene Kräfte. Ganz anders verhält es sich mit dem Innern. Man wird dasselbe vor allem grösser finden, als der Eindruck des Aeussern erwarten liess, trotz der Bekleidung mit Mosaiken auf Goldgrund, die sonst ein Gebäude eher verkleinert, und trotz der Aussenhalle, welche für den Effect des Innern natürlich in Abrechnung kommt. Diese scheinbare Grösse beruht auf den einfachen, gar nicht (wie am Aeusseren) in kleine Motive zersplitterten Hauptformen; die Mittelräume sind wirklich gross und gleichsam aus einem Stück, dann aber, wie in den Thermen, sind es die durchgehenden Säulenreihen, die den hohen Bogen erst recht ihre weitspannende Majestät verleihen. Diese theilen den Mittelraum in Abschnitte, grossen Einheiten gleich, und verbinden sie zu einem System, wo halbe mit ganzen Kreisen wechselnd Raum, Form und Licht zu einem Rhythmus stimmen, der unwiderstehlich ist. Hier wird jedes Joch zum Querschiff, und unten, durch die Säulen getrennt, versprechen die Nebenschiffe eine bedeutendere Ausdehnung als sie in der That besitzen. Auch die Kuppeln gewähren hier eine Bereicherung der Perspective und eine scheinbare Erweiterung des Raumes. Sodann aber feiert die ernste, gediegene Pracht sämmtlicher Baustoffe einen herrlichsten Triumph. Nicht als Zweck, aber im Dienste einfach grosser Formen leuchten Gold- und Farbenglanz in so herrlichem Accord, dass das Feierliche des Gotteshauses wohl in keinem andern Tempel mehr zum Ausdruck gelangt. Ihr jetziges Hauptlicht hat die Kirche erst im 14. Jahrh. durch das grosse Rundfenster des südlichen Querschiffes erhalten; vorher war sie nach byzantinischer Art ziemlich dunkel; die wichtigsten Gottesdienste gingen wohl bei starker Lampenbeleuchtung vor sich. — Kein Wunder daher, wenn neben dieser Wirkung die malerische im engeren Sinne S. Marco zum Lieblingsbau der Architekturmaler gemacht hat. Sie beruht auf den geheimnissvollen Durch-

blicken mit scharfabwechselnder Beleuchtung[1]), auf der gedämpften Goldfarbe der sphärischen und cylindrischen Flächen und auf der ernsten Farbigkeit aller plastischen Gegenstände; abgesehen von dem hier sehr stark mitwirkenden historisch-phantastischen Eindruck.[2])

Diesem Gebäude kann schon deshalb in und um Venedig nichts mehr gleichkommen, weil nur Ein politisch-religiöses Palladium, nur Ein Leichnam des Evangelisten vorhanden war.

Von den Kirchen der umliegenden Inseln wurden die auf Torcello
a schon bei einem früheren Anlass (S. 16 d. u. 20 b.) erwähnt. Der Dom (S. Donato) bei Murano aus dem 12. Jahrh., eine gewölbte Säulenkirche mit Querschiff auf Pfeilern, ist in der inneren Decoration mit aller Anstrengung der Pracht von S. Marco genähert; Säulen von griechischem Marmor, ähnliches Bodenmosaik u. s. w. Aussen dagegen zeigt der Chor, wie sich dieser Stil ohne Marmorbekleidung
b in Backstein zu helfen suchte. — Der Dom in Caorle (Lagunen) ist in seinem Bau von 1038 noch fast ganz erhalten: Säulen mit Pfeilern wechselnd, die drei Schiffe mit dem alten offenen Dachstuhle und mit drei Apsiden schliessend. (Beachtenswerther runder Thurm aus gleicher Zeit.)

Von weltlichen Gebäuden dieses Stiles ist der sog. Fondaco
c de' Turchi, ein alter Privatpalast (11. Jahrh.?), jetzt Museo Correr, das bedeutendste; eine lange Loggia mit überhöhten Rundbogen über einer starken Säulenhalle im untern Stockwerk giebt ihm ein bedeutendes Ansehen. (Kaufhaus der Türken erst seit 1621; vom alten Bau ist bei der „Restauration“ fast nichts erhalten.)

d Ausserdem: Palast Farsetti, jetziges Municipio (nahe beim Rialto) mit einer durchgehenden Stellung von Doppelsäulchen im ersten Stock und einer viersäuligen Halle im Erdgeschoss, deren Basen umgekehrte Capitäle sind. (Innen ein schönes Treppenhaus des Barock-
e stils.) — Noch bedeutender der anstossende Palast Loredan (um
f 1000), mit bunten Incrustationen. — Ein kleiner Palast zwischen Pal. Micheli und Pal. Civran hat sogar von jenen kleinen Zierfensterchen, wie sie an S. Marco vorkommen. Andere weniger bedeutende Paläste und Ueberreste von solchen findet man am Canal grande und auch sonst in der Stadt zerstreut.

Diese sämmtlichen Gebäude mögen uns etwa das Venedig des vierten Kreuzzuges (1202) vergegenwärtigen helfen.



---

1) Die dunkeln, satten Farben des meisten Steinwerkes wären reflexlos ohne die eigenthümliche Spiegelglätte seiner Flächen.

* 2) Die grosse Krypta unter dem Chor folgt dem Grundriss des Gebäudes und hat einen merkwürdigen Einbau mit altchristlichen Marmorgittern.

Zwischen Venedig und Toscana, in der Lombardei und stellenweise die ganze Via Aemilia abwärts bis ans adriatische Meer entwickelte sich, nicht ohne nordische Einwirkung, derjenige Stil des Kirchenbaues, der von Manchen als der lombardische schlechtweg bezeichnet wird. Mit grossem Unrecht würde man aber diese Benennung (wie schon geschehen) auf den romanischen Stil überhaupt ausdehnen; der Norden hat hier gewiss eher gegeben als empfangen, und seine Bauten sind viel strenger in einem bestimmten Sinne durchgeführt als die lombardischen; sie geben gerade das Wesentliche, den Gewölbebau mit gegliederten Pfeilern, ungleich consequenter. Damit soll indess nicht geleugnet werden, dass man in der Lombardei, schon ehe die französischen Cisterzienser ihre Bausysteme dahin übertrugen, beschäftigt war, die Probleme der Gewölbebildung zu lösen. — In einer Beziehung aber bleiben die italienischen Bauten ganz originell: im Fassadenbau. Die romanische Architektur des Nordens hatte von frühe an die Thürme (zu zweien, zu vieren) als wesentliche Bauglieder an den Ecken der Kirche angebracht; seit dem Vorgang normannischer Baumeister nach der Mitte des 11. Jahrh. wurden die Thürme sogar zum Hauptmotiv aller bedeutenden Kirchenfassaden. In Italien dagegen blieb der Thurm als Nebensache auf der Seite stehen, und die Fassade war auf irgend eine andere Weise zu decoriren. Wir sahen, wie die Toscaner durch Anwendung des Marmors, durch mehrere Stockwerke von Säulenstellungen zu wirken wussten; ihre Fassade ist immer der wenigstens annähernde Ausdruck der Kirche, d. h. eines hohes Mittelschiffes und niedriger Nebenschiffe. In Oberitalien dagegen wird die Frontwand nur allzu oft als ein Gegenstand beliebiger Bildung und Decoration vor die Kirche hingestellt; ohne Absatz steigt sie empor, als wären alle drei Schiffe gleich hoch[1]); Galerien laufen querüber und am Dachrand auf und nieder; als Strebepfeiler dienen vorgesetzte Säulen, deren Capitäle in der Regel nichts tragen; Bogenwerk, Wandsäulchen, Sculpturen, oft ohne allen Sinn, füllen den Raum wohl oder übel aus. (Der Portalbau ist oft von grosser Pracht, seine Gliederung theils nordisch mit schräg einwärts tretenden Säulenreihen, theils südlich mit vorgesetzter Halle von zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, theils aus beiden Motiven zusammengesetzt.) Auch an den übrigen Aussenseiten macht sich eine willkürlichere Verzierung geltend als an den bessern Kirchen des Nordens. Ueber der Vierung wird womöglich eine achteckige Kuppel angebracht, mit Galerien ringsum und einem flachen Zeltdach; sie wird bereits dasjenige Element, welches wesentlich den Eindruck des Ganzen beherrscht, und bleibt später bei allen Wandlungen der Stile

1) Eine Anzahl dieser romanischen Kirchen sind in der That sog. Hallenkirchen mit gleicher Schiffhöhe, und an solchen mag sich die genannte Fassadenbildung entwickelt haben.

bis in den Barocco hinein in Oberitalien diejenige Form, welche den Anblick der Städte schon von draussen bestimmen und oft auf das schönste bereichern hilft.

Mehr als im Norden und in Toscana ist hier eine unbarmherzige Modernisirung über das Innere der Kirchen ergangen.

a Die allzu berühmte Kirche S. Michele in Pavia muss zuerst genannt werden, weil ihr vermeintliches Alter (man verlegte sie in die Zeit des langobardischen Königreiches) zu dem irrigen Zugeständniss einer Priorität Oberitaliens in dem betreffenden Stil Anlass gab. Der alte Bau ging bei einem Brande 1004 zu Grunde, der Neubau, neuerdings leidlich restaurirt, entsand in zwei Absätzen: Krypta, Chor und Querschiff sammt octogoner Kuppel gehören dem Ende des 11. Jahrh., Fassade und das 3schiffige Langhaus der 1. Hälfte des 12. an. 1155 war der Bau vollendet. Schwere Bündelpfeiler mit phantastischen Thier- und Figuren-Capitälen stützen die vier Kreuzgewölbe des Langhauses, über den Seitenschiffen Emporen — alles in überaus massigen Verhältnissen und schwerfälliger, barbarischer Pracht. Diese macht sich ganz besonders gedankenlos auch an den Friesstreifen, Galerien, Portalen u. s. w. der eingiebligen, die Schiffsweiten durch Pfeilerbündel betonende Fassade breit. Später und
b etwas belebter die der Augustinerkirche. — Verwandt im System und wenig früher die jüngst sorgfältig wieder hergestellte Kirche
c S. Pietro in Cielo d'oro (geweiht 1132).

d S. Ambrogio in Mailand, vom gewölbten Vorhof aus (S. 197 d) ein bedeutender Anblick, mit einer untern und obern Vorhalle, entspricht im Innern durch keine Art von Schönheit dem classischen geschichtlichen Ruhm, wenn auch der Eindruck des weiträumigen Mittelschiffs und der luftigen Emporenarcaden immerhin bedeutend ist. Ungeschickte und frühe Umbauten (die jetzige Gestalt nach 1117, neuerlich restaurirt); geringes Licht; Anzahl wichtiger Alterthümer: rechts die Kap. S. Satiro, mit merkwürdiger Kuppel ohne Zwickel, und alte Mosaiken. — Mehrere Kirchen in Mailand, für den Archäologen sehenswerth, haben Tonnengewölbe wie manche romanische
e Kirchen Frankreichs, so der Rest der alten Kirchen S. Celso,
f S. Babila, S. Sepolcro; letzteres ausserdem merkwürdig durch ein Obergeschoss und eine ausgedehnte Krypta.

g S. Fedele in Como (914 schon Basilica, 1265 umgebaut), beträchtlich verbaut, aber wegen der abgerundeten Kreuzarme und Chor mit hohen Rundbogengalerien auf romanischen Säulen innen und aussen als Nachbildung von S. Lorenzo in Mailand merkwürdig. — Einige
h Minuten vor Como S. Abondio, hochinteressante Basilica des 11. Jahrh., beim Entfernen der Barockbauten wieder ans Licht getreten, vortrefflich restaurirt, wobei eine ältere darunterliegende Kirche des 5. Jahrh. zum Vorschein kam.

Der Dom von Modena in seiner jetzigen Gestalt begonnen 1099; a aussen mit einer ringsum laufenden Galerie, von welcher je drei Arcaden durch einen grösseren Bogen auf Wandsäulen eingefasst werden; im Innern abwechselnd Säulen mit antikisirenden Capitälen und starke Pfeiler mit Halbsäulen; die obere Triforiengalerie (von jeher) bloss scheinbar, indem ihr Raum noch zu den Seitenschiffen gehört; hohe Krypta auf Säulen mit romanischen Capitälen; ihr Eingang ein Lettner von geraden Architrav-Steinplatten auf Säulchen, deren vordere Reihe auf Stützfiguren (Zwerge auf Löwen) ruht. Hinten drei Tribunen. Der Oberbau neuer. Das Detail durchgängig befangen, doch nicht roh.

Der Dom von Cremona, 12. Jahrh., dreischiffiger Gewölbebau b (auch im Querschiff) in Gestalt eines griechischen Kreuzes, der Chorflügel mit drei halbrunden Apsiden geschlossen; im Innern die Querarme durch das Fortlaufen der Galerien des Hauptschiffes (vgl. den Dom von Pisa) zum Theil abgeschnitten; nach aussen haben sie stattliche eigene Fronten; das ganze Gebäude ist mit einer Anzahl von Rundthürmchen bekrönt, die Hauptfassade stark mit Renaissancezuthaten versetzt; daneben links der berühmte Torazzo mit zwei polygonen Ober- c geschossen (offene Hallen) und kegelförmigen Helm, auf altem Unterbau vom ceremoneser Architekten *Franc. Pecorari* erbaut (vollendet 1284).

Der Dom von Crema mit ansehnlicher Backsteinfassade aus d dem 13. Jahrh.

Der Dom von Piacenza in seiner jetzigen Gestalt begonnen 1122, e erhielt im 13. Jahrh. eine Erhöhung, welche sich schon von aussen durch den Backstein im Gegensatz zum Marmor des Unterbaues kund giebt (vollendet 1233). Innen macht jetzt das Hauptschiff den Eindruck einer französischen Kirche des Uebergangsstiles; man hatte für nöthig gefunden, die alten (Säulen oder) Pfeiler zu schweren Rundsäulen zu verstärken: je zweien ihrer Intervalle entspricht nun eine Abtheilung des hohen Kreuzgewölbes. Die Lösung der Kuppelfrage ist hier viel weniger gelungen als in Pisa; die Kuppel entspricht — sehr unharmonisch — zwei Schiffen des dreischiffigen Querbaues, welcher übrigens mit dem pisanischen die halbrunden Abschlüsse gemein hat. Unter dem über das Langhaus erhöhten Chor eine weitläufige fünfschiffige Krypta mit dreischiffigem Querbau; die Kreuzung ist durch eine Lücke markirt, die vier Säulen entsprechen würde. —

Der Dom von Borgo S. Donnino, seit 1080 umgebaut, eine f der reichsten Schöpfungen des lomb.-roman. Stils. Das Mittelschiff hat runde Arcaden auf gegliederten Pfeilern und Spitzbogengewölbe, der Chor schliesst unmittelbar daran und endigt in eine schlanke Apsis. Die von zwei Thürmen flankirte unvollendete Fassade mit drei Löwenportalen und reichem Sculpturenschmuck ist ein Prachtstück. Das Aeussere des Chors mit Säulengalerien und Bogenfriesen reich geziert, ebenso die Aussenseiten der Schiffe.

a Der Dom von Parma, ein Bau des 12. Jahrh., mit gegliederten Pfeilern, einschiffigem Querbau (der in Nischen schliesst) und hoher weiter Krypta unter dem erhöhten Chor und Kreuzschiff, erhielt, wie es scheint, im 13. Jahrh einen höhern Oberbau, wie der Dom von Piacenza, doch ohne dabei seine innere Galerie einzubüssen, wie dieser. Das Detail der alten Bestandtheile erscheint durchgängig, zumal in der Krypta, noch sehr unentwickelt. Der Anblick von der hintern Seite vorzüglich bedeutend, besonders wegen der Höhe des Chors, bedingt durch die Krypta. Die vordere Fassade, ernst und strenge, ermangelt der Theilung durch vorgesetzte Säulen (das Hauptportal bez. von *Giov. Bono* aus *Bissone* und datirt 1281). Nur durch einen schmalen Zwischenraum von ihr getrennt: der einfach mächtige Glockenthurm.

b In Bologna hat die Gruppe von sieben kleinen Kirchen, welche zusammen S. Stefano heissen, ausser dem (oben S. 21 a) angeführten Centralbau S. Sepolcro keinen irgend besondern architektonischen oder auch malerischen Werth. — Ein kleiner an S. Sepolcro anstossender Klosterhof ist durch die Formenwidrigkeit seiner untern Stützen ebenfalls als sehr alt documentirt. — Der andere Hof (sog. Atrio di Pilato) sammt den anstossenden Kapellen sollte zur Vergegenwärtigung aller Oertlichkeiten der Passion dienen.

c Am Dom von Ferrara gehören dem Umbau von 1135 nur noch der untere Theil der Fassade und die beiden Seitenfassaden an. Die letzteren sind vorherrschend (die nördliche fast ganz) von Backstein; eine obere Galerie, mit birnförmigen Giebelchen über den je vier und vier zusammengehörenden Bogen, entspricht zwar nicht der weiter unten angebrachten, wo je drei Bogen von einem grössern Bogen eingefasst sind, ist aber doch wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. — Chor und Thurm Renaissance; das Innere vollständig (und zwar nicht schlecht) modernisirt. Der Oberbau der Hauptfassade ist eine wunderliche Decoration; noch romanisch gedacht, aber in bereits gothischen Formen, aus dem 13. Jahrh.

Vielleicht der edelste romanische Bau Oberitaliens ist die schöne
d Kirche S. Zeno in Verona, deren Inneres noch in die erste Hälfte des 11. Jahrh. zurückzuführen ist, während sie ihre jetzige äussere Gestalt namentlich durch einen Umbau von 1139 erhielt. In der Fassade, die mit dem hohen Campanile und dem massigen, zinnenbekrönten Thurm des alten Benediktinerklosters eine Baugruppe von einziger Wirkung bildet, spricht sich früher als sonst irgendwo die Neigung zum Schlanken und Strebenden aus, nicht bloss durch die verticalen Wandstreifen, sondern noch deutlicher durch die Unterordnung der horizontalen Galerie, welche von jenen durchschnitten wird, statt sie zu durchschneiden. — Das Innere, um zehn Stufen unter das Niveau des Bodens vertieft, eine Basilica, abwechselnd auf Säulen

und Pfeilern; über letztern sollten sich oben grosse Bogen als Mitträger eines Sparrendaches wölben; allein sie wurden nur über zwei Pfeilern ausgeführt, indem beim weitern Verlauf des Baues eine Erhöhung der Obermauer und ein Holzgewölbe sie unnütz machten. Die Krypta ist hoch und ausgedehnt, wie in den meisten oberitalischen Hauptkirchen dieser Zeit. Die Capitäle der Säulen scheinen fast alle im Mittelalter nach antiken Vorbildern gemeisselt, die hintersten modernisirt; antik vielleicht das vorletzte rechts. Pfeiler und Säulen ruhen auf mehrfach stufenförmig übereinandergesetzten parallelepipedischen Postamenten. Die Bildung des Details ist durchweg ziemlich streng und gut. (Der anstossende Klosterhof mit einem eigenthümlichen Ausbau ist gleichzeitig.)

Die übrigen alten Basiliken Verona's, welche wir bei diesem Anlass nachholen, zeigen einige interessante Eigenthümlichkeiten. So
hat S. Lorenzo ein oberes Stockwerk von Galerien und aussen an a
der Fassade zwei antik scheinende Rundthürme. Das Innere, abwechselnd Pfeiler und Säulen, letztere zum Theil mit antiken Capitälen, gehört doch wohl erst unserm Jahrtausend an; das Tonnengewölbe
vielleicht ursprünglich — S. Zeno in Oratorio, zwar klein und ge- b
drückt, doch nicht sehr alt, mit einem Kuppelchen vor der Tribuna.
— In S. Maria antica haben nur noch die Säulen ihre ursprüngliche c
Gestalt. — S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium, ist eine ein- d
fache Basilica, 1122—36 an Stelle des durch Erdbeben 1116 zer-
störten älteren erbaut. — S. Stefano, Pfeilerbasilica von schwer e
zu ermittelndem Alter, mit Polygonkuppel aus romanischer Zeit; der auf hoher Krypta stehende Chor mit einem wunderlichen Umgang. (Das Grab der jüngern Placidia ist der Altar unmittelbar rechts vom Hochaltar; wichtige altchristliche Sarkophage in der Krypta.)

Am Dom ist die Fassade (12. Jahrh.) zwar besser und sinn- f
voller als die der Kathedralen von Piacenza bei Modena, doch derjenigen von S. Zeno noch nicht zu vergleichen. (Die Fenster nicht ursprünglich, s. unten.) Sehr interessant ist die gleichzeitige Aussenverzierung der Tribuna: engstehende Wandstreifen mit einem geraden Gesimse, welches mit zierlicher Schüchternheit die Antike nachahmt. (Die Ausbauten an den Seitenschiffen ähnlich, aber erst aus dem 15. Jahrh).

Der Dom von Novara, eine Gesammtanlage aus vielleicht sehr g
früher Zeit (4. Jahrh.?), der Langbau ehemals eine fünfschiffige Säulenbasilica, von Pfeilern unterbrochen, mit Obergeschoss; gegenwärtig ersetzt durch einen reichen Neubau modernen Stiles, mit einem schönen Atrium korinthischer Säulen von Simplongranit; an der anderen Seite
desselben, der Fassade gegenüber, das Baptisterium, achteckig mit h
antiken Säulen in den Ecken, rings Wandnischen. (Von der ganzen Anlage seit der jüngsten Modernisirung nur noch die Chorparthie mit den Thürmen und das Baptisterium übrig.)

a An S. Andrea zu Vercelli nur die Hauptfassade und die Zwerggalerien der Seitenfassaden romanisch; alles Uebrige gothisch. (S. 62 b)

b In der malerischen Kirche S. Giulio im See von Orta Wandmalereien und reich sculpirte Kanzel romanischen Stils.

Endlich als nördlichster Ausläufer des lombardischen Romanismus,
c der Dom zu Trient, über früherem Bau begonnen von *Adam d' Arogno* † (1212), vollendet in Kuppel und Campanile erst im 16. Jahrh., und zwar sonderbarerweise in archaisirend romanischem Stil (Mischung lombardischer und deutscher Elemente; originelle Kuppelpendantifs, als konische Vertiefungen in die Ecken).

Wir reihen hier eine Gruppe von Bauten an, die gleichsam die Vorstufe der von französischen Cisterziensern nach Mustern burgundischer Frühgothik in der römischen Provinz gegründeten Anlagen bilden (s. unten S. 251), und deren Typus bei Anwendung der Formen des romanischen Stils sonst nur in unwesentlichen, durch das Material (Backstein) bedingten Modificationen von jenen spätern Bauten ab-
d weicht. Die älteste ist die Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand (1135 vom h. Bernhard gegr., 1221 geweiht), ein lateinisches Kreuz von acht Quadratjochen, wovon vier auf Querschiff und Chor fallen, den sechs Kapellen begleiten; dreischiffig mit Rundpfeilern und Kreuzgewölben in den schlanken Verhältnissen des Uebergangsstils, mit zahlreichen Spuren decorativer Malerei, im Aeusseren durchaus romanisch; zeigt jene reiche, Oberitalien eigenthümliche Form des
e Kuppelthurms mit abgestuften Galerien, deren primitive Gestalt S. Maria maggiore zu Bergamo aufweist, und welche einst ihr volles Genüge finden sollte am Kuppelbau der Certosa von Pavia. (Die gen. Kirche zu Bergamo gegründet 1137, die Portale später, das nördliche von schlankster italienischer Gothik, auch das südliche erst 1360, von
f *Giov. da Campiglione*, das Innere modernisirt.) Es folgt Chiaravalle della Colomba bei Firenzuola, 1137 gegründet, ohne Kuppelthurm, sonst wie die vorige; mit herrlichem Kreuzgang vom Ende des
g 13. Jahrh. Endlich als späteste Chiaravalle di Castagnola bei Jesi, in ihrer jetzigen Gestalt reconstruirt 1172, von entwickelterem Charakter: die Pfeiler durch vier vorgesetzte Halbsäulen gegliedert, zum Theil noch Würfelcapitäle, im Hauptschiff oblonge, in den Seitenschiffen quadratische Joche, kein Kuppelthurm.

h Im Süden ist der Dom S. Ciriaco zu Ancona (geweiht 1128, ausgebaut bis 1189) ein eigenthümliches Gemisch romanischer und byzantinischer Bauweise; ein griechisches Kreuz, durch nachträgliche Verlängerung der Chorseite verunstaltet, nach jeder Richtung dreischiffig, mit zwölfseitiger Kuppel auf der Kreuzung; wahrscheinlich das jetzige Ganze componirt mit Rücksicht auf schon vorhandene Säulen (mit ravennatisch-byzantinischen Capitälen) von einem ältern

Bau, daher vorherrschend Holzgewölbe; zwei Krypten unter den mit halbrunden Apsiden schliessenden Armen des Querbaues, welche letztere deshalb erhöht sind; das Aeussere durchaus in den etwas rohen Formen romanischen Stils, nur das später vorgebaute Hauptportal mit säulengetragener Vorhalle schliesst schon im Spitzbogen (vielleicht von *Margheritone* von *Arezzo*, dem Vasari irrthümlich den ganzen Bau zuschreibt). — Die Kirche S. Maria della Piazza a ebenda (11. oder 12. Jahrh., innen modernisirte Basilica mit achteckigen Pfeilern und einem erhöhten gewölbten Raum über dem Hauptaltar) zeigt an ihrer (1210 decorirten) Fassade nicht mehr lombardische Galerien, sondern Reihen von reichverzierten (ja zum Theil mosaicirten und mit Heiligenköpfen in Majolica geschmückten) Blindbogen über einander, in völlig missverstandener Nachahmung des pisanischen, auch an einigen apulischen Bauten (Troja, Benevent u. A.) vorkommenden Galerienmotives.

In Süditalien und Sicilien war anfangs rein byzantinischer Stil die Regel: die griechische Kreuzform mit Kuppeln, zumeist fünf derselben. (So in S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, b
ferner in S. Pietro zu Rossano und der sog. Cattolica zu Stilo c
in Calabrien u. s. f.) Die Normannen bringen von Norden ihren romanischen Stil mit, der für die Kirchenbauten die Basilicaform (gewöhnlich ohne Kuppel) wählt, im Inneren Säulenstellungen statt der Pilaster einführt und aussen die schlichte, sauber bearbeitete Mauermasse fast nur durch das Portal, die Rose darüber und die Fenster unterbricht, welche dafür besonders reichen Dekor erhalten. In sämmtlichen bedeutendern Städten Apuliens finden sich noch Bauten aus jener Zeit, imposant in ihren Dimensionen und interessant durch den Reichthum der Decoration (Kathedralen von Trani, Ruvo, Bitonto, d
Altamura und Bari, diese mit octogoner, rein byzantinischer Kup- e
pel, S. Nicola zu Bari, S. Nicola e Castaldo zu Lecce u. s. f.). f
Daneben entstanden aber noch im 12. und 13. Jahrh. eine Reihe von Kuppelkirchen nach byzantinischem Schema. Einige davon haben nur eine einzige Kuppel (so S. Andrea in Trani, S. Maria maggiore g
zu Siponto und die Grabkapelle Bohemunds zu Canosa), in den h
meisten Fällen sind es drei Kuppeln über dem Langschiff (wie z. B. beim Dom von Canosa, um 1120, dem von Molfetta, S. Francesco i
in Trani und selbst der Deutschordenskirche S. Leonardo zu k
Siponto). Dagegen scheint die Verwendung von Blendbogen und offenen Arcadengalerien, sowie die Incrustation mit geometrischen Mustern, wie wir sie an den ältesten Theilen des Doms von Troja l
(seit 1107, die obere Partie der Fassade, die Chorapsis, sowie das Innere sind zu Beginn des 13. Jahrh. erneut), an S. Maria maggiore m
am Monte Gargano (Ende des 12. Jahrh.), an den Kathedralen von

a Siponto (1117), Foggia (seit 1179) und Benevent (Fassade vom
b Ende des 12. oder Beginn des 13. Jahrh.), ja selbst noch von Termoli
(aus der Zeit Friedrichs II.) finden, viel eher auf die Nachahmung
pisanischer Kunstformen, als auf den directen Einfluss byzantinischer
Kunst zurückzuführen.

Sodann ist gegen Ende des 12. Jahrh. in Apulien vereinzelt ein
Einfluss des gleichzeitigen burgundischen Uebergangsstils zu verzeichnen,
durch die Niederlassungen französischer Benedictiner dahin
übertragen. Sie bringen zuerst das spitzbogige Kreuzgewölbe nach
Unteritalien; so an Querschiff und Apsis des 1154 wieder aufgebauten
c Domes von Teramo, am Querschiff von S. Maria zu Ronzano
d (vor 1185) und am Chorumgang der Kathedrale von Aversa
e (2. Hälfte des 12. Jahrh.). In S. Sepolcro zu Barletta begegnet
uns sodann ein Bau vom Ende des 12. Jahrh. nach rein burgundischem
Schema, auch eine Schöpfung der dort um das Patriarchat von
Nazareth gruppirten französischen Colonie. Während sich ferner in
f S. Niccolò e Catoldo zu Lecce, S. Benedetto in Brindisi
g und S. Giovanni zu Matura — alles Bauten von Beginn des 13. Jahrh.
— byzantinische Einflüsse mit französischen Details in Plan und Formen
h kreuzen, geht der Dom von Cosenza (gew. 1222) geradezu auf Vorbilder
aus der Champagne zurück. Endlich ist der Chorumgang und
das Querschiff (vor 1200) sowie das Langhaus (nach 1200) der grösseren,
i nie vollendeten Vorderkirche der Abtei S. Trinità zu Venosa
ein Werk französischer Hände, die sich die Cluniacenserkirche zu
Paray-le-Monial zum Muster nahmen (ein zweites gleichzeitiges Beispiel
eines Umganges auch an einer Benedictinerkirche, jener der
k Abtei S. Antimo am Monte Amiata). Das Vorbild von S. Trinità
zu Venosa aber fand vor 1281 Nachfolge an dem von einheimischen
l Meistern erbauten Chorumgang der Kathedrale des benachbarten
m Acerenza, während S. Maria Maggiore in Lanciano (1227) den
Cisterzienserkirchen der Sabina folgt (s. S. 58 f).

Charakteristisch für Süditalien bleibt auch die starke Heranziehung fremder Künstler, der Lombarden und Cosmaten wie (in früherer Zeit) der Griechen. Ihnen verdanken die süditalienischen Kirchen ihre ausserordentlich reiche, saubere und mannigfaltige Ornamentik, welche jener der gleichzeitigen nordischen Kirchen wesentlich überlegen ist; hinter diesen stehen sie dagegen im Grundriss wie in der Construction entschieden zurück.

Die normannische Architektur Siciliens, deren Blüthe in das 12. Jahrh. fällt, lässt an ihrem eigenthümlichen Eindruck den Beschauer empfinden, dass sie nicht aus italienischem Geiste, sondern aus einer Mischung byzantinischer, mohammedanischer und abendländischer Formen hervorgegangen ist. Das reizvolle, aber unorganische

Spiel der orientalischen Verzierungen, der Hufeisenbogen und das
Stalaktitengewölbe tritt mit den einfachen Grundformen, mit der spe-
cifisch nordischen Anlagen der Thürme in wunderliche Verbindung.
Der Spitzbogen ist, wo er auftritt, als rein decoratives Element von
den Saracenen entlehnt, noch nicht wie später im Norden aus con-
structiver Nothwendigkeit erwachsen.

Die byzantinische Centralanlage war der Typus, in dem die Nor-
mannen im 12. Jahrh. ihre Kirchen vorzugsweise bauten, so S. Gio- a
vanni degli Eremiti in Palermo, mit starken mohammedanischen
Anklängen; S. Maria dell' Ammiraglio (Martorana) ebendort, ur- b
sprünglich ein Quadrat mit Kuppel und drei Apsiden, jetzt erweitert
und vielen Mosaikschmuckes beraubt. Eine Ausnahmestellung bean-
sprucht die prächtige Capp. Palatina von 1132, dreischiffige Basi- c
lica mit erhöhtem Chor, überhöhten Spitzbogen, flacher Decke mit Tropf-
steingewölb-Theilen, Kuppel und völlig erhaltenem Mosaikschmuck.
— Fast gleichzeitig der Dom von Cefalù, zwei mächtige, ganz ro- d
manische Thürme durch einen Porticus verbunden an der Fassade;
ebenfalls dreischiffige Basilica mit Querschiff und drei Chor-Apsiden.
Ein malerischer Kreuzgang mit gekuppelten Säulen. — Erst seit Mitte
des 12. Jahrh. kommt durch die Cisterzienser ein neuer Bautypus auf,
in welchem nordische Anklänge vom süditalienischen Festlande her
stärker bemerkbar werden. Ihre früheste Gründung, die nachherige
Templerabtei La Magione (1161), giebt schon das Schema der von e
ihnen später im Lande gebauten Kirchen: nur drei Gewölbjoche auf
Säulen mit Spitzbogenarcaden, wenig auslassendes erhöhtes Quer-
haus mit tiefen Apsiden. So auch an S. Spirito, der zweiten Cister- f
zienserkirche Palermos, gegründet 1173; nur dass diese plumpe
niedrige Rundpfeiler, plumpe Spitzbogen und eine Holzdecke im Lang-
schiff zeigt; Anklänge an englisch-normannische Anlagen, die sich durch
den Bauherrn, den Erzbischof Walter erklären. Von ihm auch der Dom g
von Palermo (seit 1185), an dem aber nur noch die Krypta, die Säulen-
bündel im Innern der dreischiffigen Anlage, die äussere Decoration
der Chorapsis mit ihren sich durchschneidenden Bogen (wie am Dom
zu Monreale), sowie der isolirt stehende Doppelthurm alt sind, alles
Uebrige späteren Restaurationen angehört. — Das bedeutendste Denk-
mal dieses Stils aber ist der berühmte Dom von Monreale (1174— h
1189), dreischiffig in Form des lateinischen Kreuzes; ohne die specifisch
orientalischen Tropfsteinwölbungen und Kuppeln, nur durch die (übri-
gens bloss ganz wenig) überhöhten Spitzbogen von abendländischer
Form abweichend. Der überaus reiche und prächtige Mosaikenschmuck
berücksichtigt wenig die architektonische Construction, sondern gleicht
mehr einem angehefteten Teppich, in welchen die Arcadenbogen ein-
schneiden. Auch hier ein malerischer Kreuzgang mit mosaicirten und
reich ornamentirten Säulen, weitaus der grösste und prächtigste des

italienisch-romanischen Stils, inschriftlich von einem Meister *Romanus*,
Sohn des *Constantinus*. —

Von den prachtvollen Schlössern, mit denen die Normannenherzoge
ihre Residenzen schmückten, haben sich zwei wenigstens in der An-
a lage bei Palermo erhalten. Die Ziza, von Wilhelm I. († 1166) er-
baut, ein ernster, rechteckiger, durch Simsbänder in drei Geschosse
getheilter Bau, die Wände durch mächtige spitzbogige Blendarcaden
belebt. Ein grosser Saal im Innern mit Nischen, Stalaktitgewölben
und reichem Mosaik- und maurischem Arabeskenschmuck bezeugt,
dass die Schöpfer des Werkes Araber waren. Kleiner, aber zierlicher
b ist die Cuba, von Wilhelm II. (c. 1180) errichtet, und in der Gliede-
rung der Wandflächen insofern abweichend, als die Flachnischen hier
ohne Accentuirung der Geschosse bis zum Hauptgesims aufsteigen,
und erst innerhalb derselben die Wand durch spitzbogige gekuppelte
Fenster in vier Stockwerken durchbrochen wird. Von dem ausge-
c dehntesten dieser Lustschlösser, der Favara König Rogers (c. 1153),
sind dagegen bloss Reste übrig, die nur mit Mühe der Phantasie eine
Reconstruction der glänzenden Anlage gestatten. Ebenso von dem
d Lustschlosse Menami (Mimnermo, bei Altarello di Baida zwei Miglien
westlich von Palermo gelegen), wahrscheinlich schon 1120 angelegt.

Anklänge dieses normannischen Mischstils finden sich auch in
mehreren Bauten Unteritaliens. — So die phantastische Vorhalle (über-
höhte Spitzbogen mit Gewölben auf antiken Säulen), der Thurm (1276)
e und der Kreuzgang am Dom von Amalfi, als malerischer Gegen-
stand bedeutender denn als Kunstwerk; die Säulen des Innern zu
Pfeilern modernisirt. Die Krypta reich modernisirt. Ja selbst viel
weiter nach Norden treffen wir vereinzelte Vorposten davon in dem
phantastischen, mit maurisch-normannischen Decorationsmotiven reich
f umkleideten Thurm der Kathedrale von Gaeta (1279) und dem in
seinen einzelnen Stockwerken von überhöhten Spitzbogenblendarcaden
g umkleideten Thurm des Domes von Terracina.

Der Umbau links am Dom von Neapel, die alte Kirche S.
h Restituta, eine Basilica mit Spitzbogen; vielleicht ist die Tribuna
und jedenfalls ein Gewölbe daneben rechts (das alte Baptisterium) aus
viel früherer Zeit.

i Der Dom von Salerno, von Robert Guiscard um 1070 erbaut,
auf Pfeilern mit Ecksäulen. (Bis ins Unkenntliche modernisirt, auch
die grosse Krypta; von den drei Tribunen nur eine besser erhalten.)
Der Vorhof mit überhöhten Bogen auf den schönen Säulen von Pästum;
der Thurm daneben mit Ecksäulen wie derjenige zu Amalfi. — Aehn-
k lich in Ravello der kleine Dom S. Pantaleone (ganz modernisirt)
l und die malerischen Kirchlein S. Giovanni del Toro und S. Maria
Immacolata.

Die unteritalienischen Zierarbeiten des 11. und 12. Jahrh. (denn
was Aelteres darunter sein mag, lässt sich schwer ausscheiden) gehen
von der rein bildnerisch-symbolischen Behandlung in den frühesten
Werken dieser Art (Bischofsstühle zu S. Sabino in Canosa, c. 1080, a
S. Niccolò in Bari, 1098, und in S. Maria Maggiore am Monte b
Gargano, Anfang des 12. Jahrh.; Kanzel zu S. Maria del Lago zu Mos- c
cufo, 1150) zu einer mehr decorativen über, in der neben spärlichem
figürlichen Schmuck anmuthig antikisirendes Steinornament mit Mosaik
wechselt (Kanzel von Fondi, c. 1168, und von Alba Fucese, d
c. 1200, die erstere von *Giov. di Niccolò* — die letztere von *Giov. di* e
Guittone Ranucci (s. S. 27 k), sowie die einfachern Kanzeln von S.
Clemente in Casauria, zu Pentimo, S. Angelo zu Pianella von f
Mag. Acutus, S. Sabino zu Canosa von *Mag. Acceptus*, zu Calvi und g
Casertavecchia). Im letzten Stadium der Entwicklung spielen dann
in der Ornamentik die verschiedensten Elemente, antikisirende, byzan-
tinische, normannisch-romanische und arabische bunt durcheinander;
maassgebend bleibt aber das unbedingte Vorwalten des (jetzt aus-
schliesslichen) Glaspastenschmuckes über das eigentlich Bildnerische.

Weit das Umständlichste und Prachtvollste in dieser Art auf dem
italienischen Festlande: die Ambonen (1175), die Sängertribune, die
Osterkerzensälen, der Rest der Chorschranken u. a. m. im Dom von h
Salerno. Auch der Fussboden, von harten Steinen, ist wenigstens
im Chor erkalten. — Einfachere Reste im Dom von Amalfi. — In i
dem nahen Ravello im Dom das prächtige mosaicirte Lectorium, k
1272 vom Meister *Nicolaus de Bartholomeo* aus Foggia ausgeführt,
in S. Giovanni del Toro ein Evangelienpult; hübsche Kanzel in l
Scala oberhalb Amalfi. — Im Dom von Capua sind am Grab Christi m
in der Krypta grosse Mosaikplatten von der ehemaligen Kanzel ein-
gelassen, mit moresken Mustern, doch auch Mäander. — Im Dom von n
Sessa die sehr reiche Kanzel (c. 1260), deren Säulen auf Thieren
ruhen (wie fast durchgängig bei diesen späteren Werken), ausserdem
prachtvolle Mosaikplatten als Einfassungswände des jetzigen Chors,
von *Mag. Peregrinus*, sowie des Orgellettners, von *Mag. Taddeus*; end-
lich die Osterkerzensäule (von *Peregrinus*, c. 1270) mit mosaicirten
Spiralen von sculpirten Bändern unterbrochen. — Im Dom von Terra- o
cina eine ähnliche Kanzel, die Osterkerzensäule (1245) gewunden
und gestreift, eine der prächtigsten. In S. Trinità zu Cava, Kanzel p
und Osterkerzensäule, mit Ausnahme der Capitäle durchaus mosaicirt;
und im Dom zu Benevent eine Osterkerzensäule, der von Sessa q
ganz ähnlich, endlich als jüngste Arbeiten dieser Art zwei Ambonen (von
Nic. von Montfort, 1311), bei denen wieder der musivische Flächen-
schmuck gegen den plastischen, der hier neben antiken und byzan-
tinischen Reminiscenzen überwiegend schon gothischen Charakter trägt,
entschieden zurücktritt. —

a Auf Sicilien bewahrt die Cappella Palatina in Palermo eine selten vollständige und reiche Ausstattung dieser Art von Decoration aus früher Zeit (c. 1150) in den Chorschranken dem Königsthron, dem Ambon, den Weihbecken und dem Osterkerzenleuchter. Aber während in allen übrigen Stücken der musivische Flächenschmuck über den plastischen vorwaltet, baut sich der Leuchter in reicher Composition nur aus figürlichen Motiven (neben Christus, Engeln und Bischöfen vorzugsweise Thiere, Vögel) schlank auf. Weit weniger bedeutend
b ist, was der Dom zu Monreale aus etwas späterer Zeit (c. 1180) an Aehnlichem aufweist (Chorschranken, Königs- und Bischofsthron).

In diametralem Gegensatz zu der form- und farbenfreudigen Decoration der besprochenen Werke steht der Ernst und die Majestät der Grabmäler Roger II. († 1154), Constanzia's, Heinrichs III. († 1198)
c und Friedrichs II. († 1250) im Dom zu Palermo, mit ihren mächtigen baldachinüberdeckten Porphyrsarkophagen in antikisirenden Formen. Die beiden ersten tragen an ihren Marmorbestandtheilen noch Mosaikschmuck; dieser fehlt aber an den durchaus porphyrnen zwei letzten Monumenten, ein Zeugniss für die auch durch andere Kunstschöpfungen Friedrichs II. erwiesene Reaction antiker Auffassung.

Da der Maassstab, nach welchem wir verfahren, nicht der der historischen Merkwürdigkeit, sondern der des bestimmten Stilbildes ist, so müssen hier eine Menge Gebäude unentschiedener, disharmonischer Bildung ungenannt bleiben. Italien ist ganz besonders reich an wunderlich zusammengeflickten, theilweise aus alten Reliefs, theilweise aus Zubauten aller Jahrhunderte bestehenden Kirchen; die Unterscheidung dieser verschiedenen Bestandtheile könnte ganze Abhandlungen erfordern, ohne dass das künstlerische Verlangen dabei die geringste Nahrung fände. Wir beschränken uns auf eine allgemeine Bemerkung, welche bei der Altersbestimmung vieler Gebäude zum Leitfaden dienen kann: noch während der ganzen Herrschaft des gothischen Baustils in Italien (13. und 14. Jahrh.) wurde unaufhörlich, zumal bei kleinern und entlegenern Bauten, an dem Rundbogenstil aus Gewohnheit festgehalten. Da man ferner selbst an Hauptbauten dem gothischen Stil sein echtes Detail nur mit Widerstreben und Missverstand abnahm, so bildete sich überhaupt keine so kenntliche bis in das geringste Gesims, Blatt oder Thürmchen charakteristische Formation aus, wie in der nordischen Gothik. Rechnet man hinzu, dass die Italiener, selbst wo sie das Meiste beibehielten, doch den Spitzbogen bald wieder aufgaben, so wird es nicht mehr befremden, wenn ihre Kirchen des 14. Jahrh. bisweilen von viel frühern nur unwesentlich oder fast gar nicht abweichen.



Das Eindringen der gothischen Bauformen aus dem Norden war für die italienische Kunst ein Schicksal, ein Unglück, wenn man will, doch letzteres nur für die Ungeschickten, die sich auch sonst nicht würden zu helfen gewusst haben. Wenn man z. B. am Baptisterium von Florenz das 12. Jahrh. auf dem besten Wege zu einer harmonischen Schönheit in antikisirenden Formen findet, so wird man sich auch bald überzeugen, dass unter der kurz darauf eingedrungenen gothischen Zierform das Grundgefühl unverletzt blieb und sich gerade unter dieser Hülle auf das herrlichste ausbildete. Es ist auffallend und beinahe unerklärlich, wie die fremden Architekten das aus dem Norden Mitgebrachte so rasch und völlig nach den südlichen Grundsätzen umbilden konnten. Sie haben gerade das Wesentliche, das Lebensprincip der nordischen Gothik, Preis gegeben, nämlich die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüst von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschten sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, welches die von ihnen gebildeten Italiener allerdings noch in weiterm Sinn an den Tag legten.

Die frühesten gothischen Bauten besitzt Italien in einer Gruppe von Cisterzienserklöstern der Sabina, die um die Wende des 12. Jahrh. von französischen Mönchen an Stelle uralter Benedictinerminderlastungen ganz nach dem in Burgund ausgebildeten Typus ihrer frühgothischen Bauten gegründet wurden (vgl. das S. 243 über einige Cisterzienserbauten der Uebergangszeit Gesagte). Sie zeigen ein breites Mittel-, zwei schmale Seitenschiffe mit Strebepfeilern am Aeussern und consequenter spitzbogiger Gewölbebildung über Pfeilern mit vorgesetzten Halbsäulen; wenig ausladendes Querschiff mit Chor und zwei oder mehr Kapellen an dessen Ostwand, alle gerade abgeschlossen; eine Vorhalle vor der mit einer Rosette und spitzbogigem Portal geschmückten Fassade; hohen, zumeist von einer Polygonkuppel gekrönten Campanile über der Vierung und rundbogige Fenster. Innen und aussen in sorgfältigem Steinrohbau (Travertin der Umgegend) mit spärlicher Ornamentation ausgeführt, verrathen ihre wuchtigen Mauermassen, ihre Schmucklosigkeit und schöne Raumwirkung noch den Anschluss an den romanischen Stil. Kreuzgänge von durchaus frühgothischer Ausbildung. — Die älteste dieser Abteien a
ist Fossanova (zwischen Piperno und Terracina) beg. 1187, geweiht 1208. Von der dort begründeten Bauschule wurden ausgeführt die Abteien von Valvisciola (bei Ninfa) und von Casamari (bei Veroli), b
1203—17, mit trefflich erhaltener Foresteria, wie die ihrem Muster

a folgenden einfacheren Säcularkirchen der Umgegend: S. Maria in
b Ceccano (1196), S. Maria maggiore zu Ferentino (Beginn des
c 13. Jahrh.), S. Lorenzo am Amaseno (1291), die Kathedralen von
d Anagni (1350), Sezze (1362) und Piperno. Ueber die Grenzen
der römischen Provinz hinaus findet dies Vorbild jedoch nur ver-
e einzelte Nachfolge in der Kirche zu S. Maria d'Arbona bei Chieti
f in den Abruzzen (1208), in S. Maria maggiore zu Lanciano (1227)
g und den alten Theilen des Domes von Cosenza (geweiht 1222), die
den frühgothischen Stil der Champagne zeigen (s. S. 52 h u. m) der
h jetzt in Ruinen liegenden Abtei, sowie S. Galgano bei Monticiano
in der toscanischen Maremma, 1218—1306 als Tochtergründung von
Casamari entstanden.

Ebenso bleibt eine zweite, gut um ein halbes Jahrh. spätere Ver-
pflanzung der Gothik nach Süditalien dort in engen Grenzen lo-
calisirt. Carl von Anjou (1266—1285) brachte dahin französische
Baumeister mit sich, von deren Bauten sich aber sehr wenig erhalten
i hat: so von der Abtei von Realvalle bei Scafati nur eine Seiten-
k mauer mit einigen Capitälen an der 1270 gegründeten Kirche S. Eligio
l in Neapel das hübsche Portal, namentlich aber an S. Lorenzo
ebendort der Chorumgang mit Kapellenkranz. Wer sich für einen
Augenblick in den Norden versetzen will, wird in dieser hohen,
schlanken Halle mit ihrem Kapellenkranz sein Genüge finden; die
Formen sind allerdings nicht von deutsch-gothischer Reinheit und
der Chor selbst modernisirt. — Andere Bauten Neapels aus angio-
m vinischer Epoche folgen französischen Mustern weniger strenge. S. Do-
menico Maggiore hat vom nordischen Stil wenigstens die enge
Pfeilerstellung und die steilen Spitzbogen (das Innere hässlich mo-
n dernisirt); S. Pietro a Majella ebenso, doch für Italien minder
o auffallend. An dem 1294 begonnenen, 1323 vollendetem Dom, dessen
Grundriss frühgothischen Cisterzienserkirchen folgt (Pfeilerbau mit
flacher Decke und je zwei an der Innenseite der Pfeiler übereinander
geklebten antiken Säulen), macht sich aussen am Oberbau von Quer-
schiff etc. das Festungsartige der französich-englischen Kathedralen
geltend. Das imposante, aber in den Details überladene Hauptportal
wurde erst 1407 von *Ant. Baboccio von Piperno* errichtet. Von dem
p gleichen Meister auch an S. Giovanni Maggiore (Papacoda) ein
stattliches Portal aus dem Jahre 1415 von schlankerer, graziöserer
q Bildung. Die Kirche S. Chiara (begonnen 1310 von *Mastro Gallardo
Primario* † 1348) hat französisch-gothischen Grundplan mit hohem
und breitem Schiff und kleinen Kapellen zwischen den Strebepfeilern
(Kathedrale zu Albi); die sonderbare Vorhalle erinnert auch an ähn-
liche bei südfranzösischen Bauten, allein das Portal in buntem Marmor
r ist schon ganz toscanisch-gothisch. An der Kathedrale von Lucera

(nach 1300) ist Fassade und Chorpartie von französischer Anlage, alles bildnerische Detail aber offenbar von heimischen Meistern ausgeführt.

Diese vereinzelten französischen Einflüsse abgerechnet, hat überall das südliche Grundgefühl den Sieg behalten. Die gothischen Formen, losgetrennt von ihrer Wurzel, werden nur als ein decoratives Gewand übergeworfen; Spitzthürmchen, Giebel, Fensterstabwerk u. dergl. sind und bleiben in Italien nie etwas anderes als Zierrath und Redensart, da ihnen die Basis fehlt, deren Resultat und Ausdruck sie sind, nämlich das nordische Verhältniss des Raumes zur Höhe und die strenge Entwicklung der Form nach oben. Der nothwendige Ausdruck des Weiträumigen dagegen, welches die Italiener bezweckten, ist die Horizontale; während sie im Norden nur als überwunden angedeutet wird, tritt sie hier als herrschend auf. Natürlich ergeben sich hierbei oft schreiende Widersprüche mit dem auf das Steile und Hohe berechneten Detail, und diejenige Kirche, die von dem letztern am wenigsten an sich hat, wird auch am wenigsten Störendes haben. — Genau besehen, möchte die grosse Neuerung, die aus dem Norden kam, wesentlich ganz anderswo liegen als in der Behandlung der Formen. Nachdem schon lange in der Lombardei der gegliederte Pfeilerbau in der Art der romanischen Baukunst des Nordens ausgeübt worden war, drang er jetzt (13. Jahrh.) erst recht über den Apennin. Die Säulenbasilica wich endlich auch in Mittelitalien, nicht vor dem ästhetischen, sondern vor dem mechanisch-construktiven Ruhm der nordischen, jetzt ins Gothische umgebildeten Bauweise. Die Wölbung im grossen, bisher den Kuppeln und Nischen vorbehalten, dehnt sich jetzt erst über das ganze Gebäude aus, und zwar sogleich in einem andern Sinn als im Norden: zu Gunsten der Weiträumigkeit, die dann bald zur Schönräumigkeit wird.

Ist es ohne Lästerung erlaubt, etwas zu Ungunsten des herrlichen gothisehen Stiles zu sagen und den Italienern in irgend einem Punkte dieser Frage ein grösseres Recht zuzugestehen? — so möchte ich zu bedenken geben, ob an den nordischen Bauten nicht des organischen Gerüstwesens zu viel sei, und ob nicht wegen der ungeheuren Kosten, die dasselbe nach sich zieht, manche Kathedrale unvollendet geblieben. Man wird z. B. an vielen italienischen Bauten dieses Stiles vielleicht mit Befremden die Strebepfeiler, die im Norden so weit vortreten, kaum als Wandbänder angedeutet finden, die dann natürlich keines Abschlusses durch Spitzthürmchen bedürfen. Der Grund ist einleuchtend: ihre nordische Ausbildung hatte das constructive Bedürfniss eines Widerlagers für die Gewölbe unendlich überschritten und wurde daher im Süden als Luxus beseitigt. Die nordische Gothik hatte ferner den Thurm zum Führer, zum Hauptausdruck des Baues gemacht und die ganze Kirche mehr oder weniger nach seinen Vorbilde stilisirt; — die Italiener fanden dieses Verhältniss weder noth-

wendig noch natürlich und stellten ihre Thürme fortwährend getrennt oder in anspruchsloser Verbindung mit der Kirche auf; den ursprünglichen Zweck der Thürme als Glockenbehälter (Campanili) liessen sie weder der Sache noch dem Wort nach in Vergessenheit kommen. Nun stand ihnen für die Fassade jede Form frei; die Folge war eine bereicherte Umbildung der Fassaden ihrer romanischen Kirchen, meist als isolirtes Prachtstück behandelt, das mit dem übrigen Bau nur äusserlich zusammenhängt und ihn schon an Grösse zu überragen pflegt.

Wenn man von der Pracht des Materials, der Marmorsculpturen und Mosaiken an den wenigen wirklich ausgeführten Fassaden dieser Art (Siena, Orvieto) nicht mehr geblendet ist, so wird man gerne zugestehen, dass in ihnen nicht das grösste Verdienst des Baues liegt, gerade weil sie am meisten mit gothischen Elementen, die hier decorativ gemissbraucht werden, erfüllt sind. Am ganzen übrigen Bau aber wird man das Gothische selbst als Zierform nur wenig angewandt, ja vielleicht auf Fenster und Thüren beschränkt finden; selbst die Hauptbogen, welche das Oberschiff tragen, sind seit dem 14. Jahrh. und bisweilen schon früher wieder rund. Und das Oberschiff selbst — wozu die in Deutschland gebräuchliche Höhe, die das Doppelte der Seitenschiffe beträgt? Zu den engen Pfeilerstellungen des Nordens gehörte sie als nothwendige Ergänzung; über den weitgespannten Intervallen der italienischen Kirchen wäre sie schon mechanisch bedenklich und für das Gefühl überflüssig gewesen, und so erhielt das Mittelschiff nur diejenige Ueberhöhung, welche der Kirche ein mässiges
a Oberlicht sicherte. (Am Dom von Perugia und an S. Fortunato
b zu Todi sogar die drei Schiffe gleich hoch, wie an der Elisabethkirche zu Marburg, S. Stephan in Mainz etc.) Die Fenster, welche in den Kathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anspruch nehmen und recht eigentlich als Negation derselben geschaffen sind, durften in Italien wieder auf eine mässige Grösse herabgesetzt werden, da man hier gar nicht den Anspruch machte, alles Steinwerk nur soweit zu dulden, als es sich in strebende Kräfte auflösen liess; die Wandfläche behielt ihr Recht wie der Raum überhaupt. — Endlich zeigt die Pfeilerbildung, dass wenigstens die mittelitalienischen Baumeister im Stande waren, das Detail nach dem Ganzen ihres Baues nicht bloss zu modificiren, sondern neu zu schaffen. Sie organisiren ihre Stützen bald für jeden besondern Fall eigenthümlich.

Unglücklicher Weise macht gerade das berühmteste, grösste und
c kostbarste gothische Gebäude Italiens, der Dom von Mailand, in den meisten der genannten Beziehungen eine Ausnahme zum Schlechtern. Entworfen in spätgothischer Zeit, entsprang diese Kirche einem spätaufflammenden Eifer (vielleicht des gereisten Gian Galeazzo Visconti in Person?) für die Prachtwirkung des nordischen Details.

Der mächtige, nach der Krone Italiens strebende Visconti wollte Alles übertreffen und begann den damals grössten Dom der Christenheit. Hierzu gehöre, wähnte man, ein deutscher Bau — aber nach italienischem Geschmack: Kuppel und Fassade ausgenommen, ist die Kirche das verhängnissvolle Compromiss eines etwa fünfzehnjährigen Streites zwischen nordischer und italienischer Anschauungsweise. (Der Bau begann 1386 auf Grund eines Compromissentwurfs lombardischer Meister durch *Simone da Orsenigo*, wurde im unaufhörlichen Wechsel heimischer und fremder Architekten — mehrere *Campionesi*, der Franzose *Nic. Bonaventuri*, *Hans von Freiburg*, *Heinrich von Gmund*, *Ullrich von Füssingen*, *Jean Mignot* u. a. m. — fünfzehn Jahre lang fortgeführt und stand von 1400—1447 unter Leitung des *Filippo degli Organi aus Modena*. Von 1452—54 war *Ant. Averulino*, *Filarete* daran beschäftigt, sodann *Giov. Solario* und sein Sohn *Guiniforte*, bis 1476). Italienisch und zwar speciell lombardisch ist die Fassade gedacht, und alle Spitzthürmchen können ihr den schweren und breiten Charakter nicht nehmen; italienisch ist auch die geringe Ueberhöhung der mittlern Schiffe über die äussern. Im Uebrigen herrscht das unglücklichste Zuviel und Zuwenig der nordischen Zuthaten: der Grundplan mit der verhältnissmässig engen Pfeilerstellung ist wesentlich nordisch; aussen weit vortretende Strebepfeiler, mit hässlichem Reichthum organisirt; die giebellosen Fenster nordisch gross, so dass das Oberlicht aus den kleinen Fenstern der mittlern Schiffe dagegen nicht aufkommen kann und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauscht. Die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiscenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Hässlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Capitäle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. In der Decoration treten oberitalienische und transalpine Formen nebeneinander. An ihr wurde bis in unser Jahrhundert fortgearbeitet; oft sinnlos, selten erfreulich, vielfach aber eigenartig, besonders wo sie sich der malerischen Spätgothik Venedigs nähert. Und überall ist das Detail dergestalt mit vollen Händen vertheilt, dass man z. B. über die leere Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der Kuppel[1]) und der Querfronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichthum der Bekleidung hinweg und sehe zu, was übrig bleibt!

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will von einander

1) „Ein Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik" von *Omodeo* und *Dolcebuono* im Anfang des 16. Jahrh. ausgeführt. In wie fern sie die 1490 angenommenen Entwürfe des *Francesco di Giorgio* befolgten, ist noch nicht festgestellt.

scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, hergeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasso und Gandoglia, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; aussen und innen voller Sculpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht, und weiss, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.

a Bei diesem Anlass muss auch noch der Fassade des Domes von Genua gedacht werden. Sie ein fast ganz getreues Nachbild älterer französischer Kathedralfronten des 13. Jahrh., nur mit denjenigen Modificationen, welche der Stoff — schichtenweis wechselnder weisser und schwarzer Marmor — nothwendig machte. In den obern Theilen, zumal dem einen ausgeführten Thurm, wird das französische Muster wieder vernachlässigt. Innen folgt auf dem gewaltigen Unterbau der Thürme mit sonderbarem Contrast eine schlanke spitzbogige Basilica, sogar mit doppelter Säulenstellung (jetzt), mit Tonnengewölben bedeckt. (Anfang des 14. Jahrh.)

In der von aussen zum grossen Theil noch romanisch ausge-
b statteten Kirche S. Andrea zu Vercelli (erbaut 1219—24 durch die von Cardinal Bicheri berufenen Domherren von S. Victor zu Paris; s. oben S. 50 a) wird man nicht ohne Erstaunen ein fast völlig nordisch-gothisches Inneres finden. Die ganze Anlage ist abhängig von den gothischen Domen der Isle-de-France (die Chorpartie z. B. ganz die von Laon); spitzbogige Arcaden über Rundpfeilern mit Diensten, Kreuzgewölbe, Strebepfeiler und Strebebogen; über der Vierung ein kräftiger Thurm, flankirt von vier aus den Ecken zwischen Querschiff und Langhaus aufsteigenden Thürmchen; an der Fassade zwei schlanke Thürme.

Nach Beseitigung der bisher genannten, unter Ausnahmebedingungen entstandenen Kirchen gehen wir zu den wahrhaft italienisch-gothischen über, in welchen der nordische Stil weder unmittelbar, noch in erzwungenem Mischgrad zur Geltung kommt. Vielmehr durchdringen sich hier Nordisches und Südliches auf vielartige, immer auf geistreiche Weise.

Als es noch kaum in Deutschland selber gothische Kirchen gab,
c entstand die Doppelkirche S. Francesco zu Assisi (von 1228 an, der Bau seit 1232 fortgeführt von *Philippus de Campello*, geweiht 1235, vollendet 1253).[1]) Die Unterkirche ursprünglich einschiffig (die Kapellen

1) Meister Jacob der Deutsche, dem Vasari den ganzen Bau zuschreibt, ist aus der Baugeschichte der Kirche zu streichen. Schon ein mit Vasari gleichzeitig schrei-

und das vordere östliche Kreuzschiff später) mit drei mächtigen quadratischen Jochen im Langhaus, ebensovielen in Vierung und Querschiff, und mit halbrunder Apsis, noch durchaus rundbogig, wenn auch mit Kreuzgewölben überdeckt, folgt noch etwa den Uebergangsbauten der Cistercienser (s. oben S. 50 d u. ff.); die Oberkirche ist eine der wenigen Kirchen Italiens, welche das System der nordischen Bildung des Pfeilers (als Säulenbündel) in einiger Reinheit aufweisen. Allein schon die Gewölberippen sind ohne die nordische Schärfe, vielmehr als breit profilirte Träger gemalter Ornamente gestaltet, und in der Gesammtdisposition hat das italienische Raumgefühl mit seinen möglichst grossen Quadraten das Feld behalten. (Die genannten Ornamente der Gewölbebänder und Rippen sind, beiläufig gesagt, das bestimmende Vorbild für die ganze Gewölbedecoration der mittelitalienischen Gothik[1]) geworden, wie sie mit ihrer lebensvollen Eleganz verdienten; im dritten Gewölbe der Oberkirche, vom Portal aus gezählt, ist sogar noch die ganze dazu gehörende Deckenmalerei von Cimabue, oder einem unmittelbaren Nachfolger, erhalten.) Die Mauern der Oberkirche sowohl als der Unterkirche sind mit ihren nur mässigen Fenstern hauptsächlich den Fresken gewidmet. Die Strebepfeiler aussen an der Mauer nicht eckig, sondern halbrund, Wendeltreppen enthaltend. An der schönen Hauptpforte (unten links) ein merkwürdiges Schwanken zwischen antiker und gothischer Einzelbildung. Das Innere der Oberkirche als Ganzes höchst würdig und imposant. (Die Krypta unter der Unterkirche durchaus modern.) — Als Klosterbau im grossen ist S. Francesco unvergleichlich, weniger in Betreff der Höfe, als der Aussenseite, a
welche mit ihren Substructionen und Gängen wie eine Königsburg über der Landschaft thront (diese in ihrer jetzigen Gestalt indess erst zur Zeit Sixtus IV. nach Angaben von *Giac. da Pietrasanta* und *Bern. di Lorenzo* ausgeführt; ebenso der grosse Klosterhof.)

Diesem frühesten Hauptbau des Ordens sind nur einige wenige Kirchen Umbriens strenge nachgebildet worden; vor allem S. Chiara b
in Assisi, seit 1257 von *Fil. Campello* erbaut, in genauestem Anschluss, nur mit Vereinfachung der Motive; die grossen Strebebogen eine hier nicht begründete Nachahmung jener von S. Francesco. Sodann S. Francesco in Perugia, vor 1286, wovon nach dem Neu- c
bau von 1748 nur noch die allgemeine Grundrissanlage sowie im Innern die Fassade zum Theil erhalten ist; S. Francesco in Viterbo d
(vor 1256, nur noch Querschiff und Apsis, das Langhaus barockisirt) und

bender Specialhistoriker des Ordens konnte nichts über den Architekten, der den Bau begann, ermitteln.

1) Eine freiere Ausfüllung und Einfassung der Glieder mit Laubwerk auf weissem Grunde wurde z. B. in S. Anastasia zu Verona versucht, doch nicht mit besonderm Glück. *

a die Dominikanerkirche S. Maria della verità ebendort, mit nur theilweise vollendeter Einwölbung des Querschiffs.

Diese Gebäude warfen ein weites Licht über die Gegend und trugen zum Siege des gothischen Stils in Mittelitalien nicht wenig bei. Mit S. Francesco nahm der ganze grosse Orden, der von dem dort begrabenen Heiligen den Namen führt, Partei für die Neuerung, und daneben durfte auch der Dominikanerorden nicht zurückbleiben. Die wichtigsten Kirchen der beiden mächtigen Genossenschaften werden noch besonders zu nennen sein; hier ist nur auf den allgemeinen Typus aufmerksam zu machen, der sich für ihre Gotteshäuser feststellte. Die nordischen Bettelordenskirchen des 13. und 14. Jahrh. sind bekanntlich dreischiffige flachgedeckte Säulenkirchen ohne Querschiff, mit gleichbreitem, möglichst schlankem, gewölbtem, hochfenstrigem, polygon abschliessendem Chor, dessen Dach ein dünnes Spitzthürmchen trägt: Bauten, die sich aus den Bedürfnissen des Ordens entwickelten, und ein in sich gesondertes Ganze bilden. Alle Franziskanerkirchen Italiens hingegen (und im Anschlusse daran auch die der Dominikaner) gehen — mit Ausnahme einiger vereinzelten, die dem romanischen Basilikentypus folgen — auf die französischen Cisterzienseranlagen zurück: ein- oder dreischiffiges, flachgedecktes, bez. gewölbtes Langhaus; Querschiff, an das sich an der Ostseite drei bis elf meist quadratische Kapellen anschliessen, deren mittelste, etwas grössere, den Chor bildet. Dies Muster nun wird theils selbständig vereinfacht und umgestaltet (Umbrien und Toscana), theils fast ganz getreu wiederholt (Venedig), theils erweitert (Lombardei. Eine Gruppe bolognesischer Kirchen mit Chorumgang und Kapellenkranz s. unten). Abgesehen von der sich aus der älteren romanischen Kunst selbständig entwickelten Gruppe toscanischer Monumente (Dome von Lucca, Siena Orvieto u. s. w.) erhält die ganze italienische Gothik ihr Gepräge durch die Bettelordensbauten Norditaliens. Ja diese erstrecken ihren Einfluss sogar in die Renaissance hinein. Jene unscheinbaren einschiffigen toscanisch-umbrischen Kirchen aber, deren Schönheit bloss in der Harmonie des Raumes und der Verhältnisse beruht, leben weiter in einem gering modificirten Typus der Renaissance, dem diese eine Reihe hervorragender Schöpfungen verdankt (S. Francesco al monte und S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, Dom von Città di Castello, S. Marcello und S. Spirito in Rom u. a. m.).

Der eben erwähnte umbrisch-toscanische Typus zeigt in seiner ursprünglichen Form ein einfaches oblonges Schiff mit offnem Dachstuhl, ohne Querschiff, mit quadratischem, kreuzgewölbtem Chor, der meist von zwei kleineren ebensolchen Kapellen flankirt ist
b (S. Francesco in Arezzo, Montefalco, Cortona, 1230, Foligno,
c Trevi, Volterra; S. Domenico in Cortona, um 1250, und in Città
d di Castello, erst 1395; S. Caterina in Pisa, 1253 nicht von Fra

Guglielmo Agnelli, geb. erst 1238). Später tritt ein dreijochiges, gewölbtes Querschiff, manchmal auch jederseits des Chors eine Kapelle mehr hinzu (S. Domenico und S. Francesco in Pistoja, beg. 1294, a
S. Francesco in Pescia, S. Domenico in Prato, beg. 1281); end- b
lich aber wachsen die Dimensionen ins Gewaltige, das weiter ausladende Querschiff erhält auch offnen Dachstuhl, die Zahl der Kapellen steigt auf sechs, ja acht (S. Francesco in Pisa, 1300 vollendet; S. c
Domenico in Siena 1293—1391, und S. Francesco ebendort d
1250—1326). Es ist die letzte Vorstufe zu der gewaltigsten Bettelordenskirche Mittelitaliens: S. Croce in Florenz (s. S. 70 i). — Von e
aussen sind diese Gebäude ganz schlicht, meist Ziegelbau mit Wandstreifen und Bogenfries; ihre Fassaden harren fast ohne Ausnahme noch der Incrustation; höchstens ein Portal mit gemalter oder sculpirter Lunette ist fertig, und noch dazu aus späterer Zeit. Von den backsteinernen Glockenthürmen ist der von S. Francesco zu Pisa f
einer der besten. — Uebrigens war diese Kirchenform nur Gewohnheit, nicht Gesetz, und gerade einige der berühmtesten Ordenskirchen richten sich danach nicht.

Wir nennen zunächst die Gebäude, in welchen (noch von der nordischen Tradition her?) der Pfeiler mit Halbsäulen gegliedert auftritt.

Der Dom von Arezzo, 1277 begonnen, zeigt bei frühen und g
unentwickelten Formen des Aeussern die italienische Raumbehandlung der ausgebildeten Gothik; das Mittelschiff, nicht bedeutend über die Seitenschiffe emporragend, trägt an seinen Obermauern Rundfenster; die weitgestellten schlanken Pfeiler sind schön aus vier halbachteckigen Hauptträgern und vier dazwischen gesetzten Halbsäulen gefügt. (Die herrlich weiträumige Madonnenkapelle am linken Seitenschiff wurde erst 1796 dazu gebaut.)

Die nächste Verwandtschaft mit dieser Kathedrale offenbart die berühmte Dominicanerkirche S. Maria Novella in Florenz, in ihrer h
jetzigen Gestalt begonnen 1278 unter Leitung der Mönche *Fra Sisto* und *Fra Ristoro,* fortgesetzt von *Fra Giov. da Campi* († 1339), vollendet von *Fra Jac. Talenti* († 1362). Hier finden wir einen etwas anders gegliederten Pfeiler, bestehend aus vier Halbsäulen und vier Eckgliedern dazwischen, welche als Theile achtkantiger Pfeiler gedacht sind. Wiederum aber ist die durchsichtige, schlanke Weiträumigkeit offenbar das Hauptziel gewesen, das denn auch hier ohne alle Schlaudern und Verankerungen hauptsächlich durch Oberwiderlager in hohem Grade erreicht worden ist. (Auch aussen treten die Strebepfeiler nur sehr wenig vor.) Hier zum ersten Mal (wie auch im Dom zu Arezzo) ist die möglichste Grösse der einzelnen Theile als i
leitendes Princip festgehalten; ein Gewölbequadrat des Hauptschiffes entspricht nicht zweien des Nebenschiffes, wie im Norden, sondern

einem Oblongum, und diese Anordnung bleibt bei einer Reihe italienischer Gewölbekirchen dieses Stiles die stehende. Ueber so wenigen, so weit auseinanderstehenden Pfeilern bedurfte und vertrug die Obermauer des Mittelschiffes, wie bemerkt, nur noch eine geringe Höhe. (Nicht perspectivische Absichten, sondern verschiedene Meister und Bauzeiten, sowie das Wachsen des italienschen Raumgefühls sind die Ursachen der ganz auffallend ungleichen Entfernung der Pfeiler von einander: die hinteren, älteren Arcaden haben 35 Fuss im Lichten, die vorderen schwanken zwischen 44 und 46 Fuss; man wollte bei ihnen sicherlich mit den neuen Arcaden Fr. Talenti's im Dom Schritt halten.) Die Anordnung von Querschiff und Chor ist von derjenigen der frühen Cisterzienserbauten Oberitaliens beeinflusst (s. S. 50 d u. ff.). Der links hinten stehende Campanile unterscheidet sich kaum von romanischen Thürmen.[1]) — Die sog. Avelli an der Mauer neben der (spätern) Fassade sind als Collectivgrab des florentinischen Adels schön und einfach gedacht. — Die Kreuzgänge und innern Räume des Klosters sind, gegen frühere italienische Klosterhöfe gehalten, ebenfalls weitbogig und weiträumig. (Durchgängig, auch in den innern Räumen achteckige Säulen, theils schlanker, theils schwerer; die Bogen nähern sich meist den sog. Stichbogen.

a Der Dom von Siena in der 1. Hälfte des 13. Jahrh. begonnen und 1259 bis zum Chor gediehen (dieser erst nach 1317 über der Unterkirche S. Giovanni hinzugefügt), unstreitig eines der schönsten gothischen Gebäude Italiens, hängt in Conception und manchem Detail
b von der nahen, jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano (s. S. 58 h) ab. Mönche derselben sind von 1249—1284 als Leiter des Dombaues urkundlich bezeugt. Dieser empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Räthselfragen, welche der Verfasser so wenig als die meisten Andern zu lösen im Stande ist. Warum wurde die sechseckige Kuppel (1259—1264), die oben zu einem total unregelmässigen, schief gezogenen Zwölfeck wird und ohnehin den Bau auf jede Weise unterbricht, so gebaut? Weshalb die schiefen und krummen Linien im Hauptschiff und vollends die schiefe Richtung und die unregelmässigen Pfeilerintervalle im ganzen Chor? Hat man vielleicht auf vereinzelte Stücke Felsgrund mehr als billige Rücksicht genommen? — Wie dem auch sei, es spricht sich in dem ganzen Gebäude der italienische Bausinn schön und gefällig aus. So besonders an den Aussenwänden der Seitenschiffe; das Massenverhältniss der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die consequente nordische Gothik gar nicht anerkennt) ist hier ein sehr wohlthuendes; die Strebepfeiler, nur mässig vortretend, laufen oben nicht in Thürmchen, sondern in Sta-

1) Bei diesem Anlass mag als artiges Curiosum das sechsseitige Thürmchen der * Badia in Florenz erwähnt werden. Es stammt aus dem 14. Jahrh., und seine Bogenfriese sind spitzbogig.

tuen aus; der schwarze Marmor, nur in seltenen Schichten den weissen unterbrechend, übertönt nicht die zarten Gliederungen, und das Kranzgesimse kann energisch wirken (14. Jahrh.). — Die Fassade mit a ihrem majestätischen Reichthum hat ganz die überströmende Energie des *Giovanni Pisano* (der, seit 1284 Oberbaumeister am Dome, wenigstens das Modell schuf; die oberen Partien erst seit 1372, vielleicht mit Aenderungen des ersten Planes). Sie konnte deshalb einige Jahre später von der des Domes von Orvieto zwar wohl an ruhiger Eleganz der Linien, nicht aber an Kraft des Reliefs und wirkungsvoller Contraste überboten werden. Die gothischen Einzelformen sind übrigens in verhältnissmässig reiner Tradition gehandhabt. (Stark restaurirt) — Im Innern hebt allerdings die Abwechslung des b weissen und des schwarzen Marmors (die in dem später erbauten Chor weislich eingeschränkt ist) die architektonische Wirkung theilweise auf; die Anwendung der Papstköpfe (um 1400) als eine Art von Consolen unter dem Gesimse war vielleicht eine — übel getroffene — Aushilfe, als man sah, dass neben dem durchgehenden Schwarz und Weiss nur das allerderbste Gesimse ins Auge fallen würde. An sich betrachtet sind aber die Pfeiler mit ihren Halbsäulen gut gegliedert und leicht, und der Raum schön eingetheilt, mit Ausnahme der unerklärlichen Kuppel.

Aber an diesem Bau machte Siena nur sein Lehrstück. Ganz anders gedachte man die gewonnenen Erfahrungen zu benutzen, als im J. 1340 der neue Anbau begonnen wurde: ein colossaler drei- c schiffiger Langbau von 25 m Mittelschiffbreite, dem das Bisherige nur als Querschiff dienen sollte. (Der Plan dieses Neubaues in der Opera.) Dieser neue Dom, angefangen von Maestro *Lando,* wäre bei weitem das schönste gothische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (freilich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Decoration stellen den alten Dom beinahe in Schatten. Im J. 1357 blieb das Unternehmen wegen mangelhafter Anlagen, grosser Kosten und namentlich wegen der Folgen der verheerenden Pest (1348) liegen, doch muss man aus den Ornamenten des vordern Rundfensters schliessen, dass noch im 15. Jahrh. wieder einmal an einer Fortsetzung gearbeitet wurde. Meister wie Fr. di Giorgio und Bern. Rossellino haben offenbar diesem Werke viel zu danken.

Gleichzeitig mit diesem Bau[1]) entstand auch die Fronte der Unter-

1) Seit 1317; Oberbaumeister war damals *Camaino di Crescenzio;* Vasari's Angabe, dass *Agostino* und *Agnolo* von Siena, welche nie Dombaumeister waren, diese Fassade entworfen, kann richtig sein; Agostino's Sohn *Giovanni* wird 1340 als Werkmeister angenommen, ohne dass von einer speciellen Arbeit die Rede ist.

a kirche San Giovanni. Diese ist, namentlich was die Gliederung der Streben betrifft, das am meisten nordisch-gothische Stück des ganzen Domes; leider unvollendet. Die ganze Fassade lehnt stark um einen Fuss rückwärts, und die Streben verringern sich (abgesehen von ihren geringern Absätzen) deshalb unmerklich nach oben zu. Von grosser Schönheit sind die Portale, ruhiger durchgeführt als die der grossen Fassade. Freilich übertrifft das einzige Seiten-Portal
b des Neubaues sie alle mit einander. — Der Thurm, offenbar einer der ältesten Theile, macht keine künstlerischen Ansprüche. Die Zunahme der Fensterbogen nach Stockwerken (von 1—6) ist der möglichst naive Ausdruck des allmählichen Leichterwerdens der Masse (vergl. S. 12 d).

c Der Dom von Orvieto, innen eine imposante Säulen-Basilica mit sichtbarem verzierten Dachstuhl, edel gebildeten Fenstern, Querschiff und geradem Chorabschluss, muss um seiner Fassade willen hier beim Dom von Siena erwähnt werden. Der Bau ward vor 1285 begonnen, vielleicht durch *Arnolfo di Cambio* (der urkundlich 1282 in Orvieto weilte); 1293 ist *Fra Guglielmo dell' Agnello*, vor 1295 der Peruginer *Fra Bevignate* Dombaumeister, die Fassade wird seit 1310 unter Meister *Lorenzo Maitani* von Siena (bis zu seinem Tode 1330 Oberleiter des Baues) aufgeführt, 1321 das Dach aufgerichtet. Die
d Fassade ist eine theilweise veredelte Reproduction derjenigen von Siena. Das plastische gothische Detail, mit welchem es doch nie ernstlich gemeint war, wird hier möglichst beschränkt und durch Mosaikverzierung (leider störend modern) und Reliefsculpturen ersetzt, d. h. die Fläche behält ihr südliches Vorrecht vor dem nur angelernten Scheinorganismus. Wenige grosse ruhige Hauptformen genügen hier, um einen unermesslichen Reichthum von Farben und Gestalten schön zu umfassen. Auch alle rein baulichen Glieder, die Simse der drei Giebel, die wenigen Spitzthürmchen etc. sind ganz mit Mosaikmustern angefüllt (bis auf die Stufen und Prellsteine!), so dass diese Fassade das grösste und reichste polychromatische Denkmal auf Erden ist. Bei einer so starken Absicht auf materielle Pracht ist die Schönheit der Composition ein doppeltes Wunder. — Die Nebenfassaden und die Säulen im Innern haben abwechselnde weisse und dunkle Marmorschichten. Edle Bildung der Bogenprofile und des Hauptgesimses
e im Innern. — Im Pal. del Papa (Museo Civico) die sehr interessanten alten Entwürfe zur Fassade.

(Einen schwachen Nachklang dieser dreigiebeligen Anordnung
f gewährte einst die Fassade des Domes von Neapel (1299), deren Nebengiebel jetzt durch Streben mit der höhern Mauer des Mittelschiffes zu einer empfindlichen Unform verbunden sind. Auch die Giebelsculpturen zum Theil modernisirt.)

Einen weitern und bedeutenden Schritt thut inzwischen die italienische Baukunst mit der Umbildung des Säulenbündels, den sie doch niemals nordisch lebendig gestaltet hatte, zum viereckigen, achteckigen oder runden Pfeiler. Die achteckige Form ist ohne Frage die schönere und reichere, die runde aber für den vorliegenden Fall die wahrere. Das Säulenbündel steht in engem Zusammenhang mit dem Schlanken und Engen nordischer Gothik: es ist nicht bloss das Correspondens von so und so viel Gewölbegurten und Rippen (die man ja zum Theil beibehielt), sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens nach oben. Wo dieses nicht als leitendes Princip galt, musste es dem Pfeiler weichen; immerhin aber behielt auch dieser noch eine Andeutung des Tragens verschiedener Lasten in Gestalt von schmalern polygonen Trägern in den einwärts tretenden Ecken. Statt eines eigentlichen Capitäls werden nunmehr zwei oder drei Blattreihen ganz schlicht um das obere Ende des Pfeilers auf allen vier oder acht Seiten (oder im Kreis, bei Rundpfeilern) herumgelegt; vorzüglich aber gewinnt die Basis jetzt erst eine consequente Bildung.

Eine eigentlich historische Entwicklung zeigt diese Richtung ebensowenig, als ausgesprochen provinzielle Verschiedenheiten; selbst die Anwendung der verschiedenen Materiale bringt keine wesentlichen stilistischen Abweichungen hervor. Die hervorragenden Bauten dieses Stils sind theils Kathedralen, theils Klosterkirchen, und nach diesen verschiedenen Cultuszwecken zeigen sie unter sich einzelne Verschiedenheiten. Die Anregung ging in Italien von den Bettelorden aus, anfangs von den Franciscanern, später vorzugsweise von den Dominicanern, deren Brüder zum Theil eine sehr bedeutende Thätigkeit als Architekten entfalteten.

Diese Entwicklung bleibt im wesentlichen auf Oberitalien und Toscana und die von diesen abhängigen Landschaften beschränkt. Hier wie dort beginnt sie etwa gleichzeitig — um die Mitte des 13. Jahrh. Da um dieselbe Zeit die italienische Plastik ihre erste grossartige Anregung zur künstlerischen Entwicklung durch *Niccolò Pisano* erhielt, so hat die Tradition und, durch sie verleitet, auch Vasari die Anregung dieser neuen Entwicklung der Baukunst in Italien sowie die Schöpfung einer Reihe der hervorragendsten Bauten an den verschiedensten Orten an seinen Namen angeknüpft. Jedoch ist kein Werk wirklich urkundlich auf Niccolò zurückzuführen, und die inneren Verschiedenheiten machen für die meisten derselben, namentlich für die oberitalischen Bauten, seine Urheberschaft mehr als zweifelhaft. Nur dass Niccolò in der That als Baumeister in Pisa beschäftigt war, finden wir urkundlich bestätigt.

Die älteste gothische Kirche, welche wenigstens mit einem Schein der Wahrscheinlichkeit auf *Niccolò* zurückgeführt wird, obwohl sie wegen der Verwandtschaft mit der Gruppe der dem *Arnolfo di Cambio*

a zugeschriebenen Bauten eher auch diesem angehören dürfte, S. Trinità in Florenz, um 1250, hat schon viereckige Pfeiler und zeigt bereits (wie die etwas spätere S. Maria Novella) Anlehnung an das durch die Bettelmönche schon weit verbreitete Cisterziensersystem: fünf quadratische Chorkapellen, Querschiff von drei, Langschiff von fünf Kreuzgewölben, das letztere von je zwei Seitenschiffen begleitet (die jetzigen Kapellen waren nämlich ursprünglich auch Nebenschiffe).

Ueber die Thätigkeit von Niccolò's Sohne *Giovanni Pisano* sind wir sicherer unterrichtet. Es wurde schon erwähnt, dass Giovanni als Baumeister des Domes zu Siena die Fassade desselben errichtete.
b — Der letzten Zeit seiner Thätigkeit gehört der Ausbau des Domes zu Prato an (s. S. 34 i). — Sein Meisterwerk ist das weltberühmte
c Camposanto zu Pisa (1278—1283). Die Bauformen, so edel und grandios z. B. das Stabwerk der hohen, rundbogig schliessenden Fensteröffnungen sein mag, werden hier immer nur als Nebensache erscheinen neben der monumentalen Absicht, die dem damaligen Pisa eine der höchsten Ehrenstellen in der ganzen Geschichte moderner Cultur zuweist. — Das überreich mit Thürmchen und Statuen
d geschmückte Kirchlein S. Maria della Spina am Arno zu Pisa wird mit Unrecht dem Giovanni zugeschrieben (obwohl es seine jetzige Gestalt einen Umbau aus dem Jahre 1323 verdankt und Giovanni erst 1328 starb); reiche gothische Fialen sind dem zierlichen Bau rein äusserlich aufgesetzt. — Fälschlich oder ohne Beglaubigung
e werden ihm ferner S. Domenico zu Prato, S. Domenico zu
f Perugia (bis auf den Chor modernisirt) und S. Margherita zu
g Arezzo zugeschrieben; letztere gleichfalls nur noch in einem Fenster ihrer ursprünglichen Anlage erhalten.

Einem Mitschüler des Giovanni bei seinem Vater Niccolò, dem Florentiner *Arnolfo di Cambio* (fälschlich Arn. di Lapo gen., 1232 bis 1301), war es vorbehalten, von jener neuen Behandlung des Pfeilers aus für den gothischen Stil in Toscana eine neue Wendung anzubahnen.
h In Florenz wird ihm S. Maria Maggiore zugeschrieben. Die Kirche ist auf viereckigen Pfeilern gewölbt, schlank, das Mittelschiff oben ohne Fenster; statt der Capitäle blosse Simse, sowohl an den Pfeilern als an den darüber emporsteigenden Wandpilastern. —
i Derselben Schule gehört S. Trinità (s. oben) und S. Remigio an, mit kaum überhöhtem Mittelschiff, auf achteckigen Pfeilern mit Blättercapitälen.

Sodann baute Arnolfo sicher (seit 1294, die Chorpartie 1320 vollendet, geweiht erst 1442) die gewaltigste aller Bettelordenskirchen:
k Santa Croce. Die Aufgabe war, mit möglichst Wenigem, wie es sich für die Mendicanten ziemt, ein Gotteshaus für ein ganzes Volk zu bauen, welches damals den Kanzeln und Beichtstühlen der Franciscaner zuströmte. Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt

im Detail, allein seine Disposition ist grossartig. Bei der ungeheuren Grösse des Gebäudes war es constructiv wünschbar, wenn nicht nothwendig, die Mauern der 8 m breiten Nebenschiffe nicht durch blosse angestützte Balken, sondern durch gewölbte Bogen mit den Mauern des Hauptschiffes von 18.5 m Breite zu verbinden und ihnen über diesen Bogen eigene Dächer, damit auch eine Reihe eigener Giebel zu geben. Die Pfeiler sind achteckig. An der hintern Seite des Querschiffes ziehen sich zehn Kapellen von halber Höhe hin; in ihrer Mitte der polygone schlanke Chor; ausserdem sind höhere Kapellen an beiden Enden und an der vordern Seite des Querschiffes angebaut. Die Ansicht von hinten (am besten sichtbar vom Garten des Marchese Berte aus) zeigt die Mauern des Chores uud der Kapellen mit steilen Giebeln gekrönt, welche indess kein Dach hinter sich haben. Der Thurm ganz und sehr gut erneuert; weniger glücklich die Fassade von *Matas* (angeblich nach einer Zeichnung des *Cronaca*) im Jahre 1863 vollendet; der vordere Klosterhof, mit etwas abgeflachten Rundbogen; achteckigen Säulen, eigenthümlichen Basen, gilt für Arnolfo's Werk.

Eine noch grössere Aufgabe war Arnolfo vorbehalten: der Umbau des Domes zu Florenz, von dem S. 72 ff. im Zusammenhang die Rede ist. — Ueberblicken wir seine Thätigkeit, so ist (abgesehen von seinem schönen Domprojekt) das, was ihm Ruhm und Bedeutung gab, gewiss mehr das Constructive und Mächtige als die feine Durchbildung an seinen Werken. Er geht in der weiten Spannung seiner Gewölbe und Decken, endlich auch schon im Entwurf der Domkuppel über alles bisher Bekannte, namentlich aber über alle nordische Gothik (die etwas ganz Anderes wollte) hinaus.

Wo er die Baukunst in formaler Beziehung vernachlässigt, da trat *Giotto* (1266—1337) mit seinem hohen Sinn des Maasses als Vollender in die Lücke. Am Dombau hatte er keinen Theil, da dieser von Arnolfo's Tode bis 1357 ganz stockte. Dagegen entwarf er den Plan für den prächtigen Campanile und führte dessen a
Bau von Mitte 1334 bis Ende 1336 etwa nur auf halbe Höhe des Sockelgeschosses. Nach seinem Tode bis 1343 wurde er von *Andrea Pisano* mit wesentlichen Modificationen des ursprünglichen Entwurfs (Erhöhung des Sockels, Einziehen der Mauern über demselben, und Theilungspilaster am ersten Geschoss) bis zum Gurtgesims des ersten Fenstergeschosses fortgeführt und bis 1358 von *Franc. Talenti* mit den drei Fenstergeschossen und der Krönungsgalerie auf Kragsteinen (die hier zuerst in der florentinischen Gothik auftritt) vollendet. Seine jetzige Gestalt ohne das beabsichtigte Spitzdach ist vollkommen; eine schöne Bekrönung der Art lässt sich aber auch wohl hinzudenken. Von einer Entwicklung aus dem Derben ins Leichte, wie sie etwa das Lebensprincip eines Thurmes von Freiburg im Breis-

gau ausmacht, sind hier nur Andeutungen vorhanden, nur so viel, als streng nothwendig war; das dritte und vier Stockwerk sind z. B. so gut wie identisch; nur das Grösserwerden der Fenster in den obern Stockwerken ist eine nachdrückliche Erleichterung. Aber an feineren Abwechslungen der Incrustation sowohl als der plastischen Details gewährt dieser schöne Bau ein stets neues Studium. Die Gliederung in Farben und Formen ist durchgängig ungleich leichter und edler als an den späteren Theilen des Domes; die Fenster vielleicht das schönste Detail der italienischen Gothik.

a Die Geschichte der Erbauung des Doms S. Maria del Fiore zu Florenz ist in neuerer Zeit so geklärt worden und bietet so viel Merkwürdiges, dass hier etwas näher darauf eingegangen werden muss. — *Arnolfo di Cambio* begann den Bau 1296, starb aber schon 1301; er wölbte wahrscheinlich die zwei ersten Joche von der Fassade aus. Von seinem Baue ist höchstens noch der Beginn der inneren Fassadenmauer (bis zur Blendarcadengalerie) und von dieser an die vier alten Felder der Seitenschiffsmauern mit den kleineren Fenstern und schwachen Strebepfeilern vorhanden (ihre vortreffliche Marmorverkleidung aussen wurde nicht von *Giotto*, sondern erst seit 1358 nach *Fr. Talenti's* Angaben hergestellt). Stände es fest, dass Arnolfo's Kuppel allein 62 Ellen Durchmesser hatte, und dass dies Maass nicht noch etwa die daranstossenden Kapellen inbegriff, so würde ihm der Ruhm bleiben, zuerst eine gewaltige Kuppelkirche
b entworfen zu haben; da aber die Ansicht des Doms in der Cappella degli Spagnuoli kaum seine Kirche, sondern eher einen der Bauvorschläge vor 1340 (nicht den von Talenti!), darstellt — ehe beschlossen wurde, das Mittelschiff niedriger zu halten und durch Rundfenster zu erleuchten, sowie der Kuppel einen Tambour zu geben —, so können wir nur mit Gewissheit sagen, dass die Arcaden seines Langhauses zweien der alten Seitenschiffsfelder entsprachen.[1]) Solche Abmessungen genügten aber den Florentinern bald nicht mehr. Im Jahre 1357 wurde der Bau von neuem begonnen, nach *Fr. Talenti's* Plan, der von 1350—58 alleiniger, dann mit *Giov. di Lapo Ghino* zusammen Leiter des Dombaues war. Die Pfeiler des Hauptschiffes wurden auseinandergerückt, so dass sie nun etwa ins Quadrat zu stehen kamen. Nur die schönen alten Fenster liess man stehen. Ihre Achsen entsprachen nicht mehr den neuen, gewaltigen Arcaden des Innern, dessen zwei erste Joche daher nur Scheinfenster haben. Die Art und Weise, wie von 1357—66 die verschiedenen Theile der jetzigen Kirche festgestellt wurden, ist für unsere Begriffe geradezu unerhört und erklärt auch manche Mängel des Baues; das 1355 von Francesco

---

1) Viel eher giebt eine Lunettenfreske an der südlichen Wand des Kreuzgangs
a von S. Croce, um 1350 gemalt, ein Abbild des Entwurfs Arnolfo's.

Talenti verfertigte Modell der hinteren Kapellen sollte wohl den alten Bau verbessern. Dass man ohne eine entfernte Ahnung von der Gesammtform begonnen habe, ist schwer anzunehmen, — so viel aber steht fest, dass für jeden Theil des Baues eine Concurrenz ausgeschrieben wurde. Alle Bürger konnten daran, sowie an der Beurtheilung Theil nehmen. Mit dem Pfeiler des Langhauses wurde begonnen, und Talenti siegte in der Concurrenz dafür über Andrea Orcagna; 1362 waren die zwei Arcaden rechts gewölbt, ohne dass man wusste, was darüber kommen sollte! Zwei Jahre später erst bestimmt die Commission, in welcher Orcagna sass, gegen die Ansicht der andern, die Talenti zur Seite stand, die Form der Consolengalerie, ferner ihre unglückselige Lage über dem Kämpfer der Gewölbe statt unter demselben, und wählt Rundfenster statt solcher von schlanker Form. Da die kleinen alten Strebepfeiler den neuen Gewölben nicht entsprachen, entstanden im Jahre 1366 kleine Risse im Gewölbe; da wurden erst die Zuganker angebracht und die kräftigen Strebepfeiler an den neuen Theilen angeordnet. So ward das Langhaus fertig; nun fragt man nach dem Rest der Kirche. 1366 wird der Grundriss angenommen; ausgearbeitet von einer Commission von 13 Meistern und 11 Malern, wird der Aufriss dazu von 8 andern Meistern angefertigt! 1367 endlich stand Alles fest und alle älteren Modelle werden nun zerstört. In diesen Commissionen begegnen wir stets den beiden Cione, Taddeo Gaddi, Neri da Fieravante und Andrea Orcagna, und somit erklärt sich die enge Verwandtschaft der Pfeiler des Doms mit denen der Loggia dei Lanzi und von Orsanmichele. 1407 wird die erste Tribuna fertig, 1421 die letzte, 1420—34 wird die Kuppel durch *Filippo Brunelleschi* aufgeführt, 1446—67 die Laterne nach seinem Entwurfe darauf gesetzt (s. unten).

Die Florentiner verlangten beim Dombau von ihren Meistern das Unerhörte und nie Dagewesene, und in gewissem Betracht haben diese es geleistet. Wer mit dem Maassstab des Kölner Domes an das Gebäude herantritt, verdirbt sich ohne Noth den Genuss. Strenge Harmonie ist bei einem secundären und gemischten Stil, wie dieser italienisch-gothische, zwar denkbar[1]), konnte jedoch unter solchen Hindernissen a priori nicht erreicht werden. Aber innerhalb der gegebenen Schranken ist hier eigenthümlich Grosses geleistet. Am
Aeussern ist die schöne Incrustation der ältern Joche (bis an die a
stärker vortretenden Strebepfeiler) von *Franc. Talenti* derjenigen am Campanile würdig; aber seit 1367 nach dem Modell der acht Meister ohne Weiteres auf die breiteren Felder und die Chorpartie ausgedehnt, wird sie zu einer endlosen Wiederholung einförmiger Motive. Die Fenster und Thüren haben nicht bloss etwas Strenges, sondern

1) Man denke nur an die neuen Theile des Doms von Siena, an die Gewölbeentwicklung der Loggia dei Lanzi und in Orsanmichele.

durch das Ueberwiegen der Mosaikbänder etwas Lebloses (zumal wenn man damit die schönen späteren Thüren zunächst am Chor vergleicht); die Gesimse sind am tüchtigsten charakterisirt.[1]) Im
a Innern liegt das Unerhörte in der Raumeintheilung; möglichst wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie vielleicht überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren (18 m lichte Weite). Ob dies ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine grossartig ergreifende und wäre es noch mehr, wenn nicht die unglückliche Consolengalerie die sämmtlichen Gewölbegurte gerade bei ihrem Beginn durchschnitte und auch die Obermauer des Mittelschiffes unschön theilte[2]). Francesco Talenti bildete seine Pfeiler und Capitäle eigenthümlich streng; nur in dieser Gestalt passten sie zu den ungeheuren Spitzbogen, welche darauf ruhen; Säulenbündel würden kleinlich und disharmonisch erscheinen. So war wenigstens das lange Streiten um diese Pfeilerform nicht vergebens, sie gab dem gothischen Stil in Toscana eine neue Wendung und die höchste Stufe der Entwicklung. Nur eins nimmt Wunder:
b hier nicht wie in den gleichzeitigen Loggien de' Lanzi und von
c Orsanmichele schon den Rundbogen anzutreffen.

Mit dem Kuppelraum und den drei hintern Kreuzarmen verdunkelt sich das Bewusstsein der Baumeister; es ist eine missrathene Schöpfung zu der sie die Ruhmsucht der Florentiner mag getrieben haben. Auf einmal wird mit dem nordischen Verhältniss der Stockwerke ein Pact geschlossen und dem Kapellenkranz[3]) um die drei Kreuzarme nur etwa die halbe Höhe des Oberbaues gegeben, mit welchem er durch hässliche schräg aufsteigende Streben am Aeussern in Verbindung gesetzt wird. Die drei Kreuzarme und als vierter das Hauptschiff bilden im Innern vier grosse Mündungen gegen den achteckigen
d Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äusserst unschön durch schräge Mauermassen dargestellt sind; zwei davon haben Durchgänge nach den Seitenschiffen des Langhauses, die beiden übrigen enthalten die Sacristeithüren und die Orgeln. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgend eine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs, und um die Kuppel möglichst gross erscheinen zu lassen, gab man auch den Kreuzarmen jenen niedrigern

---

* 1) Die 1588 abgetragenen Anfänge der Fassadenincrustation waren wohl ebenfalls von *Franc. Talenti*, (um 1359), nicht von Giotto. Man sieht sie auf einer
** Freske *Poccetti's* im Klosterhof von S. Marco (6. Lünette rechts vom Eingang).

2) S. Maria Novella und S. Petronio in Bologna, das Nachbild, haben sie nicht. Sie ist von S. Croce entlehnt.

3) Den man doch nicht mit den nordischem, polygonem Reichthum bilden durfte, weil sonst der Unterbau viel zu unruhig geworden wäre; zwischen den viereckigen Kapellen musste man keilförmige Mauermassen hineinschieben.

Kapellenkranz. Das Unangenehme des ganzen Kuppelraumes wird durch das wenige und zerstreute Licht, durch die schon beim Langhaus genannte Galerie und durch die Bemalung der Kuppel noch verstärkt; ein widriges Echo steigert ihn ins Unleidliche. Man darf jedoch nie vergessen, dass ohne dieses Lehrstück keine Kuppel von S. Peter vorhanden wäre.

Endlich zeigen noch zwei andere Gebäude in Florenz, welche nur in bedingtem Sinne zu den Kirchen gehören, gleichzeitig eine verwandte Behandlung des Pfeilers.

Das eine ist Orsanmichele. Ursprünglich städtische Getreide- a
halle und an Stelle eines älteren Hallenbaues 1337 wahrscheinlich von *Fr. Talenti* in seiner jetzigen Gestalt begonnen, giebt das edle und stattliche Gebäude mit seinen feinen Gesimsen und seinem Consolenkranz ein Zeugniss von der schönen Seite desjenigen monumentalen Sinnes, welcher die damaligen Florentiner beseelte. Um 1350 war die Halle fertig, 1361 wurde von *Benci di Cione* der letzte Stock, 1366 durch *Simone di Franc. Talenti* die Umwandlung der bis dahin offenen Halle zur Kirche begonnen, 1380 vollendet. Von ihm stammt auch der Bildschmuck innen und aussen, sowie das zierliche Füllwerk der Fenster.[1]) 1386 wurde der Bau eingedeckt, 1404 durch den Consolenkranz gekrönt. Für das wunderthätige Madonnenbild der Kirche
schuf *Andrea Orcagna* (1329—68) das berühmte Tabernakel, nach b
der Inschrift 1359 vollendet. Was dessen baulichen und decorativen Theil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sacramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen; es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gothik producirt. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichthum unser nordisches Auge gewöhnt ist, giebt es hier Flächen, mit angenehmen aber bedeutungslosen Spielformen, zum Theil mit buntem Glas, nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den vier Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen. (Die Nebenkirche
der Certosa bei Florenz, ein griechisches Kreuz ohne Nebenschiffe c
von reizender Anlage, nebst dem festungsartigen Unterbau des Klosters wird ebenfalls Orcagna zugeschrieben.)

Sodann steht auf dem Domplatz, dem Thurm gegenüber, das zier-
liche Bigallo, 1352—58 von unbekannten Architekten erbaut. Eine d
jener Confraternitäten zu frommen und mildthätigen Zwecken schmückte nach guter italienischer Sitte aus eigenen Mitteln ihr Local auf das

1) An der gegenüberliegenden kleinen Kirche (ursprünglich S. Anna, dann
S. Michele, jetzt) S. Carlo de' Lombardi baute Simone seit 1379 nur die *
Fassade sammt Portal (den Giebelabschluss erhielt sie erst 1404). Das Innere von interessanter Choranlage stammt von *Neri Fioravante* und *Benci di Cione* (begonnen 1349).

beste aus, in einer Zeit, da kein heiliger und kein öffentlicher Raum ohne Verklärung durch die Kunst denbar war. Hier entstand nun zwar keine Palastfassade, wie an mehreren der sog. Scuole zu Venedig, welche eben solche Bruderschaftsgebäude sind, sondern nur ein verziertes kleines Haus, dessen Reiz ausschliesslich in der prächtigen Behandlung anspruchsloser Formen liegt. Der unbekanmte Urheber möchte ein Nachfolger Orcagna's gewesen sein. Die Dachconsolen sind in ihrer Art classisch und mögen hier statt derjenigen vieler anderen Gebäude genannt werden.

Strenger und reicher ist die Fassade der Fraternità della
a Misericordia zu Arezzo (jetzt Museum) ausgebildet, ein wahrer und in seiner Art reizender Uebergangsbau, indem das obere Stockwerk den gothisch begonnenen Gedanken in den Formen der Renaissance vollendet; im untern gothischen Theil 1375 von *Baldino di Cino* und *Niccolò di Francesco* aus Florenz, im oberen seit 1433—36 durch *Bernardo Rossellino* ausgeführt.

b Endlich bieten die neuen Theile des Domes von Lucca (das Langhaus und das Innere des Querschiffes) ein ganz sonderbares und in seiner Art schönes Schauspiel. Es ist die Pfeilerbildung des Domes von Florenz, angewandt auf einen Grundplan, welcher mehr der nordischen Anlage entspricht. Nicht ein möglichst grosses Quadrat des Hauptschiffes, sondern das (doch nicht ganz vollkommene) Quadrat der Nebenschiffe bildet wieder die Basis; doch wird die Vielheit der Pfeiler durch ihre Schlankheit ausgeglichen; die Bogen fast alle rund; oben Reihen grosser Fenster mit reichem Stabwerk, welche in eine dunkle Galerie über den Nebenschiffen hineinblicken lassen; drüber kleine Rundfenster. Die Galeriefenster gehen sogar als blosse Stütze und Decoration quer durch das Querschiff und theilen auch seine beiden Arme der Länge nach. (Am Gewölbe des Hauptschiffes sind die gleichzeitig gemalten Medaillons mit Halbfiguren auf blauem Grunde, an den Gewölben der Seitenschiffe eine Renaissancebemalung erhalten.) Am Aeussern dieser gothischen Theile mischt sich wieder Siena, Florenz und das Streben nach Harmonie mit den älteren Theilen ganz eigenthümlich zu einem schönen Ganzen. (Alles etwa vom Ende des 14. Jahrh.)

Südlich über Toscana hinaus begegnet man in der vom
c Cardinal Capocci seit 1243 erneuerten Cisterzienserabtei S. Martino al Cimino bei Viterbo (ursprünglich Benedictinerkloster des 11. Jahrh.) einem durchaus nach dem Typus von Fossanova (s. S. 57 a) disponirten Bau. Die hexagone Apsis ist erst zu Beginn, die Fassade mit zwei Campaniles zu Seiten (Typus von Cluny) erst am Schluss des 14. Jahrh. hinzugefügt. Andre Gründungen desselben Kirchenfürsten
d in Viterbo: das Dominicanerkloster S. Maria de' Gradi (1256), die

Abteien S. Maria della Verità und del Paradiso folgen dem a
Typus der umbrischen Bettelordenskirchen (s. S. 64) und haben alle
drei schöne gothische Kreuzgänge, den reichsten S. Maria de' Gradi.
Sodann begegnet man in Viterbo und Perugia einer Anzahl kleiner
Kirchen, welche selten mehr als eine Fassade, etwa noch ihren einfachen Thurm in aller Form aufweisen. Ihre zum Theil hochmalerische
Lage, einzelnes tüchtiges Detail und der Ernst des Materials machen
ihren Werth aus. Ein besonders zierliches Kirchlein dieser Art in
Viterbo, unweit vom Palazzo Comunale, ist die Madonna della b
Salute (Ende des 13. Jahrh.) mit weiss und rothem Schichtenmauerwerk der Fassade, reichfigurirtem Portal und Rundfenster, alles in
Marmor. Sonst offenbart sich an mehrern eine ganz wunderliche
Ausartung der Incrustation, welche nicht mehr einrahmend, auch nicht
mehr schichtenweise, sondern schachbrettartig, selbst gegittert zwischen
rothem und weissem Marmor abwechselt. So schon an S. Chiara
in Assisi und in einigen Kapellen der Unterkirche S. Francesco; c
ferner an S. Giuliano, an der im Innern des jetzigen Baus in ihrer d
untern Hälfte erhaltenen alten Fassade von S. Francesco, und der
Chiesa di Monteluce sämmtlich in Perugia. Am Dom von Peru- e
gia ist ein Anfang gemacht, dessen Durchführung das ganze Gebäude
mit einem Teppichmuster würde überzogen haben. (Das Innere weiträumig, aber mit schwerem Detail, die drei Schiffe von gleicher Höhe,
die Pfeiler achteckig.) — Ein Unicum der italienischen Gothik ist
endlich das Octogon von S. Ercolano in Perugia (um 1300, dem f
Fra Bevignate zugeschrieben), ein schlanker Hochbau, jede der Aussenwände durch eine tiefe, bis an das Gesims reichende Spitzbogennische
gegliedert, das kuppelbedeckte Innere (von 12,7 m Weite) modernisirt.

Das einzige gothische Gebäude Roms, die Dominicanerkirche
S. Maria sopra Minerva, wahrscheinlich von den Erbauern von g
S. Maria Novella zu Florenz *Fra Sisto* und *Fra Ristoro* 1280 begonnen
(aber erst 1453 durch den Stadtpräfecten Fr. Orsini vollendet), bleibt
hinter der ältern Schwesterkirche beträchtlich zurück, obwohl sie ihr
in der Anlage, bis auf die seitlichen Kapellenreihen und den dreiseitigen Chorschluss, genau folgt. (Schreiend modern restaurirt). —
Ausserdem hat noch das Innere der Kapelle Sancta Sanctorum h
beim Lateran eine gothisirende Bekleidung von gewundenen Säulchen
mit Spitzbogen, unter Nicolaus III (1277—80) von *Cosmas II* aus der
Familie des Laurentius erbaut. Sie dient alten Malereien zur Einfassung. — Einzelne gothische Bogen und Bogenfriese kommen hin
und wieder vor. — Von Klosterhöfen dieser Zeit hatte Rom meines
Wissens nur die wenig bedeutenden (jetzt demolirten) bei Araceli. — i

Von der Gothik Neapels war S. 58 schon die Rede. — Nach

Sicilien wird der neue Stil durch die Bettelmönche verpflanzt, kommt
aber erst spät zu einiger Blüthe. So ist an dem ziemlich dürftigen
a S. Francesco in Palermo (1277) das Portal noch in romanischer
Weise, sich mit acht Säulen vertiefend, angelegt, auch die Decoration
des spitzbogigen Schlusses ganz romanisch. Aehnlich, nur einfacher, an
b S. Agostino, wo die ganze Fassade noch romanisch ist. — Dafür bleibt
c hier die Gothik bis ins 16. Jahrh. geltend: die Fassade der Confraternità dell' Annunziata wird 1501 in gothischem Stil gebaut und
d S. Maria di Portosalvo 1526 als Hallenkirche mit überhöhten Spitzbogen errichtet. Dagegen tritt in den reizenden Säulenvorhallen von
e S. Maria della Catena und S. Maria nuova aus der gleichen Zeit
der gedrückte Rundbogen an Stelle des Spitzbogens. —

Später als in Toscana und unabhängig davon, vielmehr unter lombardischen und nordisch-deutschen Cisterziensereinflüssen entwickelt sich der Typus der Bettelordenskirchen im Venezianischen. Charakteristisch für ihn ist die gleiche Anzahl der Gewölbjoche im Mittelschiffe (quadratisch) wie in den Seitenschiffen (oblong), die Anwendung von Rundpfeilern, sowie polygoner Abschluss des Chors und der vier bis sechs Chorkapellen. — In Venedig selbst knüpft die Tradition für den hervorragendsten hierher gehörigen Bau, die grossartige Fran-
f ciskanerkirche S. Maria gloriosa de' Frari, ohne jeden Anhalt an *Nicc. Pisano* an. Denn ihr 1250 begonnener Bau war nicht der heutige, sondern ein ganz unbedeutender, der den Vorplatz der jetzigen Kirche einnahm. Diese wurde erst 1330 gegründet, also ein halbes Jahrh. nach Niccolòs Tode, und zwar begann der Bau mit dem Chor, der sammt dem Querschiff 1361 fertig ist, während am Langschiff bis 1417 gebaut wird. Das Innere ist in der Anordnung hier schon ganz italienisch in obigem Sinne, aber das Betonen des Aufstrebens in den hohen Rundpfeilern und die polygonen Abschlüsse der Chorpartien (die sonderbarer Weise nicht durch ein Fenster, sondern durch einen Pfeiler erfolgen) weisen doch auf deutsche Vorbilder. Am Aeussern ist der Backstein noch ohne das Raffinement der spätern Gothik behandelt; Stein ist nur an den wenigen Baldachinen über den Giebeln und an den einfachen Portalen gebraucht. Der Abschluss der Fassadengiebel in sonderbar geschwungenen Mauerstücken ist eine spätere Zuthat; die echten alten geraden Linien laufen noch wohlerhalten darunter hin. Die Nebenseiten erinnern ganz an S. Maria Novella zu Florenz. — Eine Copie dieser Kirche mit wesentlichen Verbesse-
g rungen ist die Dominicanerkirche San Giovanni e Paolo. Der Bau ihres Klosters begann 1246, der der Kirche erst 1333; 1368 war das Querschiff, um 1390 der ganze Bau vollendet. Das Portal datirt erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Die Verhältnisse sind beträchtlich schlanker und schöner; die hinteren Abschlüsse geschehen

durch Intervalle (Fenster), nicht durch Pfeiler. Ueber die Kreuzung wurde eine Kuppel angebracht. Nur die Fassade weicht von der edeln Einfachheit der Frari ab; die geplante Marmorincrustirung unterblieb.

Am allerunwahrscheinlichsten ist die Angabe der Urheberschaft Niccolò Pisano's bei der Kirche des heil. Antonius in Padua (il Santo). Bald nach dem Tode des Heiligen 1232 begonnen, war sie a
1263 so weit gefördert, dass dessen Leiche im Altar unter der Vierung beigesetzt werden konnte; Chor 1267 begonnen, 1307 waren die drei Schiffe mit ihren sechs Kuppeln fertig (die siebente über der Apsis erst 1424). Die Aufgabe war hier eine andere, nämlich die, ein Gegenstück zur Marcuskirche zu schaffen, eine Grabkirche zu Ehren des grossen neuen Heiligen von Oberitalien. Griff man vielleicht in einem nur halb bewussten mystischen Drang zu der uralten vielkuppeligen Anlage? Unterscheiden wollte man das Gebäude jedenfalls von andern Franciscanerkirchen, wenn man auch in der Grundrissdisposition (und zwar nicht bloss der des Chorumgangs mit Kapellenkranz) jenem französischen Mustern entlehnten Typus gewisser Bettelordenskirchen folgte, der in S. Francesco zu Bologna seine vollkommenste Ausbildung erhielt. — Es entstand keine glückliche Schöpfung. Die Fassade ist vielleicht die allermatteste des ganzen gothischen Stiles. Im Innern kam das Hauptschiff auf lauter dicke viereckige Pfeiler zu stehen; nicht bloss die Kuppelträger, sondern auch die Zwischenstützen haben diese Form. Das Polygon des Chores zeigt eine gewisse Aehnlichkeit der Verhältnisse mit dem an den Frari, aber die Einzelbildung ist aussen und innen ungleich geringer, der Umgang und Kapellenkranz (auf einem Umwege über S. Francesco in Bologna aus Frankreich nach Padua gelangt) ist roh in Entwurf und Ausführung. Immerhin mochte der Bau mit seinen damals niedrigen Kuppeln, mit seiner (beabsichtigten oder durchgeführten) Bemalung, mit einer Masse stilverwandten Schmuckes aller Art gerade den Eindruck hervorbringen, welchen die Andacht am Grabe des Heiligen vorzugsweise verlangte. Im 15. Jahrh. erst baute man die Kuppelräume, welche bisher von aussen kaum sichtbar oder doch anspruchslos gestaltet sein mochten, zu eigentlichen Kuppeln mit Cylindern aus. Abgesehen von der eminent hässlichen Bedachung der mittlern Kuppel war diese ganze Neuerung überhaupt sinnlos. Die Kuppeln stehen einander nicht nur im Wege (für das Auge), sondern sogar im Lichte und bilden schon von weitem eine widerliche Masse. Den einzigen möglichen Vortheil, den eines starken Oberlichtes, hat man nicht einmal benutzt. — Später wurde das ganze Innere mit Ausnahme weniger Kapellen überweisst und mit modernen Denkmälern angefüllt; ein Schicksal, vor dem S. Marco bewahrt geblieben ist. Der erste Eindruck ist durchaus weihelos und zerstreuend. — Dagegen haben die vier Klosterhöfe einen impo- b
santen Charakter durch die Höhe und weite Spannung ihrer Bogen;

sie scheinen eher für Tempelritter als für Mendicanten gebaut (der grösste erst 1519 von *Giov. Minello* und *Franc. di Cola.*

Dem Typus von S. Maria de' Frari gehen zeitlich voran oder folgen eine Anzahl Ordenskirchen wie auch einzelne Pfarrkirchen und Kathedralen in Venedig und im Venezianischen. Charakteristisch sind ihnen die weitgestellten Rundsäulen oder Pfeiler, so dass grosse mittlere Quadrate und in den Seitenschiffen oblonge Räume entstehen; über den grossen Bogen ein nur ganz mässiges Oberschiff; der Chor ohne Umgang; der Querbau mit zwei bis vier Kapellen an der Hinterwand. Eigenthümlich ist die Vermeidung der Seitenfenster.

a Im nahen Treviso die Dominicanerkirche S. Niccolò (1303 begonnen, nach langer Unterbrechung 1352 vollendet), einfacher als die Frari, aber ihnen folgend, mit flacher Decke im Mittelschiff und Quer-
b haus; S. Francesco ebendort, 1306, ganz S. Niccolò nachahmend.

c Ein schönes und frühes Beispiel gewährt S. Lorenzo in Vicenza, 1280—1344 erbaut, die Anlage der Frari, nur vereinfacht, vorbildend; auch die Fassade gut und schon deshalb beachtenswerth, weil sie zeigt, wie man sich ungefähr diejenige von S. Giovanni e Paolo zu Venedig nach der ursprünglichen Absicht vollendet zu denken hat. (Sonderbare schiefe Wölbung der Seitenschiffe, wahrscheinlich um die kleinen Rundfenser möglichst hoch oben anbringen zu können, etwa mit Rücksicht auf gegenüberstehende, lichtraubende Gebäude?) —
d S. Corona in Vicenza, 1260—1300, von ähnlicher Anlage, nur alterthümlicher und gedrückter; das Querschiff jetzt zum Langhaus gezogen, die Chorkapellen zu einem schmalen Kreuzschiff umgewandelt; von aussen bietet der tüchtige Backsteinbau mit Anbauten und Umgebung einen malerischen Anblick.[1])

e S. Anastasia in Verona (Dominicanerkirche, 1261 begonnen, 1295 unterbrochen, 1307 wieder aufgenommen und erst 1422 vollendet), hat eine nur theilweise und spät incrustirte Fassade, ist aber in Betreff des Innern eine der schönsten und schlanksten Kirchen dieser Gattung, mit reinem Oberlicht und trefflicher Vertheilung des innern Schmuckes. Auch der äussere Anblick malerisch.

f Das Innere des Domes von Verona verbindet eine ähnliche Anlage mit gegliederten schlanken Pfeilern statt der Rundsäulen. Diese Gliederung nähert sich schon etwas derjenigen im Dom von Mailand, allein die Leichtigkeit der Bildung und die Wohlräumigkeit des Ganzen lassen dies vergessen. Da die Seitenschiffe fensterlos blieben, brach man in die (ältere) Fassade grosse gothische Fenster ein. (Aus dem Domhof malerische Aussicht.)

---

* 1) Der Dom von Vicenza, innen einschiffig mit Kapellen auf beiden Seiten, gehört dagegen zu den gedanken- und principlosen Gebäuden der italienischen Gothik; die Marmorfassade hat eine jener matratzenartigen Incrustationen, wie sie sonst hauptsächlich in Mittelitalien vorkommen. Der Chor geringe Renaissance.

Die einschiffigen gothischen Ordens-Kirchen Verona's folgen dem einfachen umbrisch-toscanischen Typus (s. S. 64). Sie theilen mit den übrigen die schöne, malerisch glückliche Behandlung des Aeussern. Nichts, was nicht auch anderswo vorkäme, aber alles vorzüglich hübsch beisammen und selbst durch Unsymmetrie reizend. Einen solchen Anblick gewährt besonders S. Fermo (1313) mit seiner aus a
Backstein und Marmor gemischten Fassade, der über Stufen erhöhten Vorhalle des Seitenportals, den Giebeln und Spitzthürmchen des fünfseitigen Chores und der zwei Kapellen und des Querbaues. Im Innern das vollständigste Beispiel eines grossen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Consolen mit zwei halben und einem mittleren ganzen Tonnengewölbe bestehend; den constructiven Werth können nur Leute von Fach beurtheilen. — Aehnlich S. Eufemia mit ihrem holzgedeckten b
Riesenschiff, von aussen weniger bedeutend und im Innern ganz erneuert. Ferner S. Bernardino mit ans Chorquadrat schliessender c
fünfseitiger Apsis.

Die gothischen Kirchen Venedigs sind mit Ausnahme der beiden genannten von keinem Belang; meist auf Säulen ruhend, deren Capitäle insgemein von auffallend roher Bildung sind. Sie wiederholen etwa aussen im Kleinen den Chorbau von S. Giovanni e Paolo, nur mit bloss je einer Kapelle zu beiden Seiten des Chores. Die einzige schöne Fassade findet sich an S. Maria dell' Orto; — einfach d
gut in Backstein: diejenige von S. Stefano (der westliche Eingang e
in reichster Renaissance-Gothik). Die Liebhaberei für rundtheilige und wunderlich ausgeschwungene Mauerabschlüsse, welche sogar den erhabenen einfachen Giebel der Frari nachträglich nicht verschonte, hat an S. Apollinare, S. Giovanni in Bragora und anderwärts f
ihr Genüge gefunden. — In Carmine (1348) sind vom alten Bau nur g
noch die vierundzwanzig Säulen und die Chorabschlüsse kenntlich. — S. Giacomo dall' Orio, wunderlich durcheinander gebaut, mit h
altem offnen Dachstuhl und hölzernem Kreuzgewölbe (!) über der Vierung. — Die Decken bestanden wohl ehemals durchgängig aus jenen eigenthümlich und nicht unschön construirten Holzgewölben, deren eins (erneuert) noch in S. Stefano vorhanden ist (s. oben). i

Die Bettelordenskirchen der Via Aemilia weichen überhaupt von den bisher betrachteten Italiens ab. Einige ganz vereinzelte folgen noch dem Basilicatypus: S. Francesco in Parma, k
wohl der früheste Franziskanerbau Norditaliens (1230—98; jetzt Zuchthaus), Spitzbogenarcaden auf Rundsäulen, offener Dachstuhl, polygoner Abschluss der drei Apsiden (wie die Kapellen des rechten Seitenschiffs wohl später). S. Francesco in Modena (14. Jahrh.) zeigt bei l
gleicher Grundrissanlage reiche Gewölbe auf viereckigen Pfeilern und weithinausgeschobene Hauptapsis. S. Francesco in Mantua (voll- m

endet 1304) hat nur noch die hübsche Fassade erhalten, S. Fran-
a cesco in Brescia bloss die von zwei quadratischen kleinern Apsiden flankirte Haupttribüne (wie in Mantua). —

Die Mehrzahl hingegen sind ganz durchgeführte backsteinerne Gewölbekirchen mit An- und Querbauten aller Art, hinten mit Chorumgang und aussen abgerundetem Kapellenkranz, dergleichen im Norden nur Hauptkirchen und vornehmere Klosterkirchen zu haben pflegen (letztere unterscheiden sich hinwieder hier gar nicht von den Mendicantenkirchen). In der That ist ihr directes Vorbild in französischen Cisterzienserbauten, wie Clairvaux und Pontigny, nachweisbar. Obschon die Seitenschiffe oft nur die halbe Höhe des Hauptschiffes haben, so ist doch in der Regel eine Fassade nach lombardischer Art vorn angesetzt, deren obere Ecken in der Luft stehen. Die Stützen sind Rundsäulen, achteckige Säulen, Pfeiler mit Säulen, Säulenbündel, je nach der Stärke des nordischen Einflusses. (In den Servi zu
b Bologna wechseln runde und achteckige Säulen.) Der möglichst vielseitige Chorabschluss (aussen durch ebenso viele Strebebogen ganz in nordischem Sinne repräsentirt) macht eine bedeutende Wirkung.

c In Bologna: S. Francesco, innen kürzlich vollständig und mit Glück restaurirt, eine der frühesten consequent gothischen Kirchen Oberitaliens, von *Marco da Brescia* (1246—60, die Fassade ein Umbau vom Ende des 14. Jahrh.), wird für die ganze Entwicklung der Gothik in Bologna maassgebend (s. S. 83 i S. Petronio). Nicht nur das Chorsystem, sondern die schlanken Verhältnisse, die sechstheiligen Gewölbe und selbst die Details weisen auf frühgothische französische Muster. Auch das Aeussere mit Lisenen, Spitzbogenfries, Strebemauern und Bogen dem entsprechend, mit einem der schönsten Backsteinthürme
d des gothischen Stiles, von *Antonio di Vincenzo.* — S. Domenico sehr lang, beg. zwischen 1234 und 1240, der Chor erst nach 1350; der Chorschluss wie bei S. Francesco beabsichtigt, aber stecken ge-
e blieben, das ganze Innere 1727 modernisirt. — Servi, 1383 begonnen, im Chorumgang nur drei wirkliche Kapellen, die übrigen sechs bloss Nischen; das Langhaus mit seinen neun Jochen und Säulen hat nichts mehr mit S. Francesco zu thun; der schöne Porticus, 1393, der vor der Fronte ein völlig offenes Atrium bildet und sich auch noch an der Seite der Kirche hinzieht, mit ungemein dünnen und weitgestellten Säulen, diente zur Aufstellung sehr grosser Processionen; der Baumeister war der General des Servitenordens *Fra Andrea Manfredi* von Faenza, der damals auch die Aufsicht über den Bau
f von S. Petronio führte. — S. Giacomo Maggiore, Eremitanerkirche von 1267—1315, nur noch der hintere Theil und die Fassade erhalten,
g folgte ursprünglich ganz S. Francesco. Am Chorherrenstift S. Giovanni in Monte ist vom älteren Bau von 1221 nur noch der schlanke Backsteincampanile und die hintere Parthie im Aeussern erhalten;

die jetzige dreischiffige Achteckpfeilerkirche mit Spitzbogengewölben eher noch vom Charakter des Uebergangsstils, obwohl erst 1286 begonnen (Chor, Seitenkapellen und Fassade 1442—73, Kuppel erst 1517 von *Arduino Ariguzzi*). S. Martino maggiore, dreischiffige a
Pfeilerbasilica von 1313, ohne Querhaus mit polygoner Apsis, hat mit dem Typus von S. Francesco auch nichts gemein. (Die Fassade erst 1491—1500 von *Giov. da Bensa* umgebaut, aber 1879 modernisirt; von ihm auch die Klostergebäude, 1511, wovon noch drei Kreuzgänge und der Campanile bestehen.) — Für die Bauten des Uebergangs s. weiter unten S. 150. —

In Piacenza: S. Francesco (eine der mächtigsten Kirchen b
dieser Klasse mit dem bedeutendsten und bestgebildeten äussern Strebewerk von Backstein) hat in den Höhen- und Raumverhältnissen entferntere Beziehung zu S. Francesco in Bologna, doch schliesst der Chorumgang mit vier aussen polygon begrenzten tiefen Kapellen ab. Das Langhaus folgt den venezianischen Kirchen (S. 80), die Fassade wieder S. Francesco in Bologna (das reichsculpirte Portal erst aus dem 15. Jahrh.). — S. Maria del Carmine, von dem vorigen Bau be- c
einflusst, mit viereckigem Chor. — S. Antonio mit eigenthümlicher d
Vorhalle, die eine schöne Innenthür enthält.

Oefter ist bei theilweiser oder gänzlicher Erneuerung des Gebäudes nur etwa ein glänzendes gothisches Portal geschont worden: in Pesaro an S. Francesco, S. Domenico (1390) und am reichsten e
an S. Agostino (1412); in Ancona das phantastische an S. Fran- f
cesco (erst 1455—59 von *Giorgio da Sebenico*) und das schon halb in Renaissance übergehende an S. Agostino (von demselben Meister g
1460 begonnen, vollendet erst 1494 von *Michele di Giov. da Milano*). Doch hat sich in dem nach 1349 erbauten Kirchlein der Misericordia h
eine originelle, von S. Ciriaco beeinflusste Centralanlage erhalten: achteckige hohe Vierungskuppel, drei kreuzgewölbte Schiffe.

Weitaus die hervorragendste Schöpfung in dieser Gegend ist die Kirche des Stadtheiligen von Bologna, S. Petronius, welche die i
Bolognesen in kenntlichem Wetteifer mit den Florentinern 1390 unter Beirath Fra Andrea Manfredi's nach dem Plan eines angesehenen Mitbürgers, *Antonio di Vincenzo*, erbauten. Das Gebäude sollte ein lateinisches Kreuz von 608 Fuss Länge werden, der in gerade Fronten ausgehende Querbau 436 Fuss lang; das Ganze durchaus dreischiffig und ausserdem mit Kapellenreihen zu beiden Seiten; über der Kreuzung sollte eine achteckige Kuppel von 250 Fuss Höhe entstehen, begleitet von vier Thürmen, der Chor endlich sollte, wie in S. Francesco, mit Umgang und einem Kranz von zwölf Kapellen schliessen, die letzteren wie dort nach aussen die Anlage im Halbkreis begrenzend. Sonach hätte man die Florentiner überholt in der riesenhaften vierarmigen Ausdehnung, auch durch die Zugabe der Kapellenreihen ringsum;

man wäre hinter ihrer (damals übrigens noch nicht erbauten) Kuppel zurückgeblieben, um nicht ebenfalls die innere Perspective durch schräge Mauermassen statt schlanker Pfeiler aufheben zu müssen; man hätte dies aber wenigstens nach aussen reichlich ersetzt durch den Effect der vier Thürme.

Von all diesem ist nun bloss das Langhaus und ein Ansatz zum
a Querschiff sowie einer der vier Thürme als Campanile wirklich ausgeführt, letzterer wohl nach *Ant. di Vincenzo's* Entwurf, aber erst 1481—1492; zu seiner Bekrönung lieferte *Sperandio* 1490 das Modell, das von *Pietro Brensa* ausgeführt ward. Auch die Herstellung dieses Wenigen erfolgte nur mangelhaft, mit bloss theilweiser Vollendung der Aussenflächen, in ungleichen und zum Theil sehr späten Epochen (bis tief ins 17. Jahrh.). So wie das Gebäude vor uns steht, ist es die Frucht eines Compromisses zwischen nordischer und südlicher Gothik, doch in einem viel bessern und strengern Sinn als der Dom von Mailand. Zur Basis des Innern nahm man die Anordnung des Langhauses von Florenz mit möglichst grossen Pfeilerweiten und Hauptquadraten, steigerte aber die Höhe. Den oblongen Abtheilungen der Nebenschiffe entsprechen je zwei etwas niedrigere Kapellen mit gewaltigen Fenstern; wenn dieselben sämmtlich mit Glasgemälden versehen waren, so blieb den obwohl an Umfang kleinern Rundfenstern der Nebenschiffe und des Hauptschiffes, d. h. dem Oberlicht, dennoch die Herrschaft. Die Pfeiler und ihre Capitäle sind viel weniger scharf und schön gebildet als in Florenz, wirken aber durch ihre Höhe besser; zudem sind die Bogen schlanker, die Obermauer durch keine Galerie durchschnitten. (S. 74 Anm. 2.) Aussen ist durchgängig nur das Erdgeschoss ausgeführt; den obern Theilen fehlt die Incrustation, welche in reicher Form, theils in Stein, theils in Backstein beabsichtigt war. Die untern Theile der Seitenschiffe zeigen einfache Pfeiler und ziemlich reines Fensterstabwerk mit Ansätzen zu Giebeln. Die Fassade (von Marmor) ist so, wie sie aussieht, nicht gut begonnen; ihre Wandpfeiler sind schräg profilirt, diejenigen gegen die Ecken hin sogar rund. Man ist auch nie recht zufrieden damit gewesen. — (Ein
b Zimmer am Ende des linken Seitenschiffes enthält mehr als 30 Entwürfe verschiedener z. Th. hochberühmter Architekten vom 15.—17. Jahrh. für die Fassade, grossentheils in einem gothischen Stil, dessen Gesetze sie nicht mehr kannten. Man kann z. B. sehen, welche Begriffe sich Giulio Romano und B. Peruzzi von der Gothik machten; die Entwürfe in modernem Stil, z. B. von Alb. Alberti u. Palladio, erscheinen daneben bei weitem erfreulicher.

Die Bettelordenskirchen der Lombardei folgen durchaus dem Typus der Abteikirche von Chiaravalle (s. S. 50 d), nur bereichern sie den Grundriss durch seitliche Kapellenreihen und wenden statt des Rund-

pfeilers solche mit vorgelegten Halbsäulen an. Die Anordnung quadratischer Joche im Mittelschiff, denen in den Seitenschiffen je zwei entsprechen, sowie der gerade Abschluss von Chor und Chorkapellen wird wie dort beibehalten. — Von S. Francesco in Mailand (nach 1256 a beg.), der grössten dortigen Kirche, ehe der Dom erstand, ist seit ihrem Abbruch 1798 jede Spur verschwunden; das noch bestehende Langschiff von S. Francesco in Cremona (zum Hospital umgewandelt) b kann uns mit seinen 15 Arcaden am ersten einen Begriff von ihrer Anlage geben. S. Francesco in Pavia (um 1260) lässt in seiner c modernen Verkleidung noch genau das Vorbild von Chiaravalle erkennen; die Fassade zeigt trotz der tollen, schachbrettartigen Verzierung des mittleren Geschosses klare Anordnung und ein Gefühl für bedeutende Wirkung. Eine in Klarheit und Consequenz der Anlage und Gliederbildung höhere Stufe bei noch strengerem Anschluss im Grundriss an das gedachte Muster, erreicht S. Maria del Carmine d (begonnen 1273 oder erst 1323?), auch in den Verhältnissen grossartig schön (mangelhafte Beleuchtung; Kuppel fehlt an beiden Kirchen). Alles in vollendetstem Backsteinbau. Diesen zeigt auch die reiche fünftheilige Fassade, die die lombardisch-romanische Disposition durch Spitzbogen-Portale und -Fenster, eine glänzende Fensterrose und dergl. mit gothischen Formen umkleidet. Endlich lässt auch S. Francesco e in Padua, trotz ihrer Umkleidung mit Renaissanceformen (1420) deutlich die gleiche, nur hier einfachere Anlage erkennen (kürzeres Langschiff, fehlende Chorkapellen).

Die übrigen gothischen Kirchen des alten Herzogthums Mailand, zum Theil von grossem decorativen Reichthum, stehen den toscanischen und manchen der ebengenannten in all' dem, was die Seele der Architektur ausmacht, beträchtlich nach. Man fühlt, dass die grossen Fragen über Raum, Verhältnisse und Gliederung nicht hier entschieden werden, wo man sich noch mit der alten lombardischen Unform der in ganzer Breite emporsteigenden Fassaden begnügt und auch im Innern die Schiffe kaum in der Höhe unterscheidet; wo das Säulenbündel in gedankenloser Weise beibehalten oder mit besonders schweren Rundsäulen vertauscht wird; wo endlich das Detail schon des wechselnden Stoffes wegen beständig im Ausdruck schwankt. Neben dem Stein kommt nämlich in Oberitalien der Backstein, oft in sehr reicher Form und schönen geschickten Motiven zur häufigen Anwendung — der Architekt wird eine Menge vortrefflicher Einzelideen darin ausgedrückt finden —, aber der Steinbau wurde darob an seinen eigenen Formen irre.

Vom Dom zu Mailand, welcher theils Ergebniss, theils Vorbild dieser Bauentwicklung ist, war oben schon die Rede (s. S. 60 c). Sonst geben die gothischen Theile von S. M. delle Grazie (Fassade und f Schiff erst 1470—82 erbaut, der alte Chor seit 1492 durch *Bramante's*

jetzigen ersetzt) den mittleren Durchschnitt der Mailänder Kirchen gothischen Stils: oblonge Mittelschiff-, quadratische Seitenschiffjoche, ebensolche Kapellen; Rundsäulen, über deren Capitälen erst die Gewölbedienste ansetzen; im Detail schon manche Anklänge an die Re-
a naissance. Aehnlich S. Pietro in Gessate (um 1460), mit polygonen Seitenkapellen. Ein Unicum die Doppelkirche (in horizontalem Sinne)
b S. M. Incoronata (1451—87), durch eine Spitzbogenarcadenreihe auf Rundpfeilern in zwei congruente Hälften getheilt. Sonstige gothische
c Kirchen in Menge: eine der grössten S. Eustorgio (Ende des 13. Jahrh.), Basilikentypus mit Kapellen, ohne Querschiff; eine der edelsten S.
d Simpliciano mit durch eine Pfeilerreihe zweigetheiltem Querschiff;
e S. Marco begonnen 1254, im Innern modernisirt, die schöne Terracottafassade vom Beginn des 15. Jahrh. an die von S. M. in Strata zu Monza
f anschliessend. — Der elegante Thurm von S. Gottardo (von dem Cremonesen *Fr. Pecorari*, dem Hofarchitekten Azzo Visconti's, zwischen 1328—39), aus Stein und Backstein gemischt, giebt mit Ausnahme der Spitzbogenfriese kein Motiv, das nicht schon im romanischen Stil vorkäme (achteckig, die Ecken so leicht wie das Uebrige).

g Der Dom von Monza, in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. so, wie er jetzt ist[1]), von *Matteo da Campione* († 1396) neu erbaut, fünfschiffig, wiederholt in seiner Marmorfassade lauter Ziermotive, welche eigentlich dem Backsteinbau angehören. Sie ist das nächste Vorbild, zugleich auch das Geripp der Mailänder Fassade. Das Innere hat dicke Rundsäulen mit weitgespannten Bogen, ist übrigens total ver-
h kleistert. — An S. Maria in Strata zu Monza ist die einzig erhaltene obere Hälfte der Fassade ein wirklicher und höchst eleganter Backsteinbau (nach 1393).

i Am Dom von Como betrafen die 1396 durch *Lorenzo Spazi* begonnenen Arbeiten bloss die Restauration der alten Kathedrale; erst 1426 begann der heutige Bau, der an Stelle einer fünfschiffigen Basilica eine dreischiffige gothische Kirche setzte, unter *Pietro da Breggia.* Er gehört zur besten lombardischen Gothik; die Pfeiler ungleich besser gebildet, ihre weite Stellung[2]) italienischer als im Dom zu Mailand. Die beiden vordersten engeren Traveen wurden seit 1452 von *Florio da Bontà* hinzugefügt. Nach seinem Entwurf begann man 1457 auch die Fassade, 1463—1487 durch *Luchino da Milano* errichtet: eine der wenigen in der Mitte bedeutend erhöhten, hat sie auch sonst wohlthuende Verhältnisse, aber eine spielende Decoration: Auflösung der Wandpfeiler in Kästchen mit Sculpturen etc. (Querschiff und Chor von 1513 s. S. 146.)

---

1) Vom roman. Bau nur noch Bruchstücke, z. B. das Tympanonrelief des Hauptportals (Taufe Christi und Teodolinda, die der Kirche Weihgeschenke darbringt), vom Dom der Teodolinda nur das Monogramm Christi an der Fassade.

2) Erst vom dritten Intervall an beginnt die Schönräumigkeit im Sinne des Italienisch-Gothischen.

Die berühmte Certosa von Pavia, in demselben Jahre 1396 von a
Bernardo da Venezia († 1436) und *Cristoforo da Conigo* († 1458) begonnen, denen seit 1428 *Giov. Solario da Campione* zugesellt ist, folgt in der Anlage des schon im Gründungsjahre in der Fundamentirung stecken gebliebenen und nach halbhundertjähriger Unterbrechung, während der sich die Bauthätigkeit auf die Klostergebaulichkeiten beschränkte, erst 1465 vollendeten Langhauses dem Typus venezianischer Kirchen (S. 80), unter Anfügung von Seitenkapellen in doppelter Zahl der Langschiffjoche. Das Innere hat dieselben Vorzüge vor dem Dom von Mailand; schlanke, edelgebildete Pfeiler von weiter Stellung. Der Hauptnachdruck liegt indess auf der prächtigen Fassade des Renaissancestiles, wovon unten; aus dieser Zeit auch Querbau und Chor.

In Asti der Dom eines der besseren schlankeren Gebäude b
(innen vermalt); S. Secondo eines der geringeren, beide mit inter- c
essanten Backsteinfassaden. —

In Betreff des gothischen Profanbaues hat wohl Oberitalien im Ganzen das Uebergewicht durch die grosse Anzahl von damals mächtigen und unabhängigen Städten, welche in der Schönheit ihrer Stadthäuser und Privatpaläste mit einander wetteiferten. Dem Stile nach sind es sehr verschiedenartige Versuche, etwas Bedeutendes und Grossartiges zu schaffen; unbedingte Bewunderung wird man vielleicht keinem dieser Gebäude zollen, da das gothische Detail nirgends in reinem Verhältniss zu dem Ganzen steht. Allein als geschichtliche Denkmale, als Maassstab dessen, was jede Stadt an Repräsentation für sich verlangte und ihrer Würde für angemessen hielt, machen besonders die öffentlichen Paläste einen oft sehr grossen Eindruck.

An den Anfang dieser Reihe gehört, wenn nicht zeitlich als ganz frühgothisches Gebäude (begonnen erst 1281), doch dem Werthe und
Eindruck nach der Pal. Comunale zu Piacenza: unten eine ge- d
waltige offene Halle von Marmorpfeilern mit primitiven, aus reinen Kreissegmenten bestehenden Spitzbogen, oben ein Backsteinbau mit colossalen Rundbogen als Einfassung der durch Säulchen gestützten Fenster; die Füllungen mit verschiedenen auf die einfachste Weise hervorgebrachten Teppichmustern. (Der grosse Saal im Innern völlig entstellt.) Eines der frühesten Gebäude, in welchem das freistädtische Selbstgefühl sich auf ganz grossartige monumentale Weise ausspricht.

In Cremona der Pal. Pubblico von 1206—1245, auf leichten e
Arcaden, äusserlich restaurirt. Der prächtige Bau des Palazzo de' f
Giureconsulti von 1292; colossale, jetzt vermauerte Erdgeschosshalle, interessantes Zinnengesims.

Mailand besitzt ein Backsteingebäude einziger Art, aus der allerletzten gothischen Zeit: die alten Theile der Fassade des grossen

a Hospitals, begonnen 1456 von *Antonio Filarete*, neben dem auch Lombarden thätig waren. Der äusserste Baukörper rechts vom Haupthof gehört allein dem 15. Jahrh. an. Filarete's gothisirende Fenster am Erdgeschoss, an denen das „Antikische“ auf die Details beschränkt bleibt, wird man als unfreiwilligen Compromiss mit dem lombardischen Geschmack ansehen müssen.[1]) Im ersten Stock, wie auch im Flügel längs des Naviglio (wo nur das Thor von Filarete) kehrte *Guiniforte Solari*, seit 1465 Leiter des Baues, ganz zum gothischen Stil zurück. Besonders beachtenswerth sind auch die zierlichen Arcaden der drei Höfe; der vierte, südlichste ist erst 1486 in reiner Renaissance begonnen. An der den Haupthof rechts abschliessenden Front spiegeln die Füllungen über den Arcaden den reinen „stile bramantesco“. Der übrige imposante Umbau und die reiche Mittelfassade rühren erst von *Ricchini* (1624) her.

b Der stattliche Palazzo Pubblico („Broletto“) in Como, mit Steinschichten verschiedener Farben, folgt in der Anlage dem Palast von Piacenza, nur in viel kleinerem Maassstab (renovirt 1435).

c Ebenso derjenige in Bergamo, dessen offene untere Halle auf Pfeilern und (innen) auf Säulen ruht (um 1350).

Dagegen besitzt Bologna eine Anzahl von Denkmälern, welche die oberitalische und die toscanische Weise zu einem merkwürdigen d Ganzen vereinigen. — Vor Allem ist die Loggia de' Mercanti (oder la Mercanzia) ein sehr schönes Beispiel gothischen Backsteinbaues, 1382—84 von *Lor. di Bagnomarino* (und *Ant. di Vincenzo*) erbaut (1439 und 1486 wurden nur Adaptirungen daran vorgenommen) und vielleicht von der Loggia de' Lanzi in Florenz (s. S. 93 m) bedingt. Der Sinn ist wesentlich ein anderer: es sollte die Fronte einer Art von Börse und Handelsgerichtslocal werden. Das Material lud dazu ein, die Pfeiler als reiche Säulenbündel zu construiren; andererseits hängt damit die zaghafte Bildung des Hauptgesimses zusammen. Eine empfindliche Disharmonie liegt darin, dass (dem mittlern Baldachin zu Liebe) die Fenster nicht auf die Mitte der beiden untern Spitzbogen kommen. (Die Seitenfronten modern.) Den Eindruck einer jener grossen Familienburgen des Mittelalters giebt, ebenfalls im e Backsteinbau, am ehesten der Pal. Pepoli, wo ausser den reichprofilirten gothischen Thorbogen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen Seite und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen erhalten ist. Nimmt man einen der zierlicheren Höfe in Häusern hinzu, so vervollständigt sich einigermaassen das Bild des bolog- f nesischen Privatbaues im 14. Jahrh. — Der riesige Pal. del Governo

---

1) Die Medaillons der Fenster sind von verschiedenem Werth und aus verschiedener Zeit: die ältesten an der Schmalseite nach S. Nazaro noch Profilreliefs, die an der Hauptfront denen der Sacristei von S. Satiro verwandt.

(ehemals Pal. degli Anziani, dann Pal. Apostolico) geht in seinem linken Theile, dem alten Pal della Biava mit seinen sechs Spitzbogen-Arcaden auf runden Pfeilern im Erdgeschoss, auf einem Bau vom Jahre 1290 zurück, während die Hauptparthie rechts mit der Reihe reicher grosser Spitzbogenfenster im ersten Geschoss erst 1425—30 von *Fior. Fioravanti* (circa 1380—1447) ausgebaut wurde. Der erste Hof ruht fast nach altflorentinischer Weise auf achteckigen Pfeilern mit Blättercapitälen und nicht völlig halbrunden Bogen. — Das Collegio di Spagna nach einem Plan seines Stifters, des Cardinals Albornoz, erbaut 1365—67, mit zweigeschossigem Arcadenhofe; die oberen Arcaden (jetzt geschlossen) auf kurzen Achteckpfeilern mit gedrückten, weitgespannten Rundbogen, nach dem Muster lombardischer Bauten, sind das älteste Beispiel dieser Art in Bologna, das sich dann bis weit ins Quattrocento fortsetzt (s. u. S. 151). — Der Pal. de' Notai 1381—88 durch *Lor. di Bagnomarino* (und *Ant. di Vincenzo)* erbaut, 1423 und 1440 durch *Bartol. Fioravanti* gegen S. Petronio erweitert, ausgebaut und im Innern decorirt. a b

Der Pal. della Ragione (jetzt Theater) zu Fano, 1299 unter dem Einfluss des Comunalpalasts von Piacenza, nur in beschränkteren Verhältnissen, erbaut. c

Der Pal. della Ragione zu Ferrara, vom Jahre 1326, ein merkwürdiger gothischer Backsteinbau, hat bei der 1865 unternommenen Erneuerung eine fast völlig neue Oberfläche erhalten. d

Der Pal. della Ragione zu Padua ist mehr wegen der ungeheuren Grösse seines gewölbten obern Saales als aus irgend einem andern baulichen Grunde merkwürdig. (1172—1290 von *Pietro di Cozzo* erbaut, die jetzige Gestalt des Saales 1420 von *Bart. Rizzo* aus Venedig. Sehr unglückliche Beleuchtung; die Vertheilung der Fresken Miretto's nicht architektonisch motivirt.) Die äussere Halle von zwei Stockwerken interessant als diejenige Form, welche Palladio später an der sog. Basilica zu Vicenza neu belebt zu reproduciren hatte. e

Venedig hat vor allem seinen weltberühmten Dogenpalast. f Die zwei äusseren Fassaden sind in verschiedenen Bauperioden entstanden. Diejenige nach dem Molo zu (mit den sechs angrenzenden Bögen der Westseite), in die 1404 von *P. Paolo delle Massegne* das grosse Fenster eingesetzt wurde, ward zwischen 1310 und 1340 errichtet, die andere nach der Piazetta 1423 bis 1438 in gleichem Stile hinzugefügt.[1]) Es ist schwer mit einem Gebäude zu rechten, welchem, abgesehen von Grösse und Pracht auch noch durch historische und poetische Vorurtheile aller Art ein so grosser Phantasie-Eindruck ge-

1) *Pietro Baseggio* und ein *Maestro Enrico* erscheinen 1351—55 als Protomagistri palacii. *Filippo Calendario's* Name kommt in den betreffenden Urkunden nicht vor.

sichert ist. Sonst müssten wir bekennen, dass die ungeheure rautenartig incrustirte Obermauer die beiden Hallenstockwerke, auf welchen sie unmittelbar ruht, in den Boden drückt. Man hat deshalb auch immer gemeint, das untere derselben habe wirklich durch Auffüllung des Bodens etwas von seiner Höhe eingebüsst, bis Nachgrabungen dies als irrig erwiesen. Jedenfalls ist schon die Proportion desselben zum obern unentschieden, geschweige denn zum Ganzen; entweder müsste es derber und niedriger, oder höher und schlanker sein, als es ist. Auch hier offenbart sich der Mangel an demjenigen Gefühl für Verhältnisse, welches sich nur da entwickelt, wo die Architektur festen Boden und grossen freien Raum zur Verfügung hat.[1]) — An sich aber wirkt das obere Hallenstockwerk ausserordentlich schön und hat als durchsichtige Galerie in der Kunst des Mittelalters nicht mehr seines Gleichen. — Die Fenster der Obermauer und die Zinnen des Kranzgesimses sind blosse Decoration, dagegen die Porta della Carta (s. unten) ein sehr werthvoller und tüchtiger Bau des sich schon zur Renaissance neigenden spätgothischen Stiles (1438—43).

Dies wunderbare Gebäude ist nun theils Nachbild, theils Vorbild einer bedeutenden Palastbaukunst, die im 14. und während der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in Venedig blühte. Sie unterscheidet sich von der sonstigen italienischen (florentinischen, sienesischen) dadurch, dass sie sich nicht aus dem Bau fester Familienburgen entwickelt, welche dem politischen Parteiwesen als Schauplatz und Zuflucht zu dienen haben. Vielmehr ist es hier der ruhige Reichthum, der sein heiteres Antlitz am liebsten gegen den grossen Canal wendet. Das Erdgeschoss war (wenigstens früher) den Waarenlagern und Geschäften gewidmet; einfache Bogenthore öffnen sich für die Landung der Barken und Gondeln; ausnahmsweise auch etwa eine offene Halle. In den obern Stockwerken aber, die zur Zeit des byzantinischen Stiles (S. 44c) nur überhöhte Bogenfenster auf Säulen gehabt hatten, entwickelt jetzt der gothische Stil ein keckes Prachtmotiv; über und zwischen den Spitzbogen folgen nämlich ebenfalls durchbrochene Rosetten, die noch mit zum Fenster gehören. In der Mitte drängen sich eine Reihe von solchen Fenstern zu einer grossen Loggia zusammen, womit die einzelnen Fenster auf beiden Seiten vortrefflich constrastiren.[2]) Rechnet man hierzu die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenster mit birnförmigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen, so ergiebt sich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes. Aber zu dieser leichten und luftigen Bauweise gehört

1) Nach einer Zeichnung aus dem 14. Jahrh. trat möglicherweise der Oberbau ursprünglich über den Galerien zurück.

2) Auffallend bleibt es, dass die Loggia fast regelmässig aus einer geraden Zahl von Fenstern (4, 6, 8) besteht, so dass eine Säule auf die Mitte trifft.

auch der Wasserspiegel und das bewegte Leben der Canäle; wo solche Paläste oder ihre Rückseiten auf blossen Plätzen (Campi) stehen, wirken sie auffallend geringer, und das Auge kann den Jubel nicht mehr recht begreifen. Vor einer Nachahmung in den Strassen unserer nordischen Städte wird sich jeder besonnene Architekt wohl hüten.

Das niedlichste dieser Gebäude (mit Benutzung eines älteren Baues), von *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* 1424 bis 1437 ausgeführt, ist die Cà Doro; sie zeigt, in welchen Dimensionen dieser a
Stil am glücklichsten wirkt. Aus der grossen Zahl der übrigen Paläste nennen wir diejenigen am Canal Grande, vom Marcusplatz beginnend:
— (Rechts) das jetzige Albergo dell' Europa; nahe dabei der Pal. b
Contarini-Fasan, an welchem auch die reichen Balcons noch wohl c
erhalten sind. — (Rechts) Pal. Barbaro, — und Pal. Cavalli, d
dieser besonders energisch in der Fensterbildung. — (Links) die aneinanderstossenden Paläste Giustiniani, — und der grosse Pal. e
Foscari, welcher die Wendung des Canals beherrscht, mit achtfenstrigen Loggien. — (Links) Pal. Pisani a S. Polo, ebenfalls f
einer der bedeutendsten. — (Links) Pal. Bernardo. — (Rechts) g
Pal. Bembo. — Nach dem Rialto: (Rechts) Pal. Sagredo — dann h
die genannte Cà Doro. In anderen Gegenden der Stadt ist beinahe i
kein ansehnlicher Canal, kein grösseres Campo, an welchem nicht irgend ein Gebäude dieser Art in die Augen fiele.

Eine Anzahl ähnlicher Gebäude findet man auch in Padua und in dem kleinen Vicenza, welches doch von jeher eine verhältnissmässig bedeutende Baugesinnung offenbart. Unter den vicentinischen Palästen wird man z. B. zwei in der Nähe von Palast Barbarano k
mit Vergnügen besuchen; sie haben ausser der Fassade auch noch ihre alten Hofhallen, Treppen, Balustraden etc., wenigstens stückweise. Ein artiges Häuschen (alte Nr. 1666), mit teppichartigen l
Arabesken bemalt u. s. w.

In Verona finden wir an den gothischen Palästen zwar auch den venezianischen Typus wieder, aber in einer andern Nuance, mit vorherrschender Berechnung auf Mauerbemalung.[1]) Auch die steinerne Füllung im obern Theil der Fenster hat eine eigenthümliche Gestalt.
— Der Hof des Municipio, unter dem grossen Thurm auf Piazza delle m
Erbe, theils romanisch, theils gothisch, gewährt mit seiner hallenbedeckten Marmortreppe wenigstens einen malerischen Anblick. — Der nach dem Brande von 1876 wieder hergestellte Pal. Civico in Udine n
venezianisch-gothisch von 1457.

In Ancona hat die Loggia de' Mercanti (erbaut 1392, res- o
taurirt 1443 von *Giov. Pace*, alias *Sodo*) eine der geistvollsten Fassaden, welche die italienische Gothik überhaupt hervorgebracht hat: 1454—59

1) Auch die venezianischen Paläste waren meist bemalt.

von *Giorgio da Sebenico* erbaut, dreitheilig, mit einer obern Loggia, welche man sich offen denken muss. Sie wurde erst vermauert, als *Pellegrino Tibaldi* 1556 den jetzigen grossen gewölbten Börsensaal dahinterbaute, welcher durch seine glücklichen Verhältnisse und Formen, durch Tibaldi's (in einzelnen Partien treffliche) Gewölbefresken und durch den Ausblick auf das Meer wieder seinen besondern Werth hat. Von den ursprünglichen, auch durch *Giorgio* geschaffenen Sculpturen der Fassade ist nur noch der Ritter zu Pferde über dem Portal (das Stadtwappen) erhalten, die Tugenden an den Strebepfeilern später.

Genua besitzt von diesem Stil nichts von Bedeutung. Die Gothik der paar Häuser auf Piazza S. Matteo beschränkt sich im Grunde auf die Bogenfriese, ebenso an mehrern andern Gebäuden der alten Stadttheile. Die Höfe, auf welchen hier der Accent gelegen haben muss, sind überall verbaut. Für Architekten wenigstens ein halberhaltenes Specimen: in dem anonymen Strassengewirr um Madonna
a delle Vigne das Haus Nr. 463; eine sculpirte Thür führt in ein Höfchen mit Spitzbogenhalle und niedlicher, mit gothischer Balustrade versehener Freitreppe; an der Fassade abwechselnde Schichten schwarz und weiss.

Florenz ist sehr reich an einzelnen Bestandtheilen, zumal untern Stockwerken mittelalterlicher Familienburgen, die man nur in uneigentlichem Sinne als Paläste bezeichnen könnte. Eine künstlerische Form ist fast nirgends durchgeführt; die einfachen, meist achteckigen Pfeiler, die hin und wieder die wenigen Bogen des Hofes stützen, haben anspruchslose Blättercapitäle. Diese Steinhäuser waren Vesten und mussten in bürgerlichen Wirren Vieles aushalten können; gerne behalf man sich unter dieser Bedingung, so eng es anging. (Die Gänge auf starken Consolen rings um einen kleinen Hof hervorragend,
b in einem vollständigen Beispiel Pal. Davanzati, Via di Porta rossa Nr. 9.) Belehrend ist die hier klar zu Tage liegende Entstehungsweise der modernen Rustica (Bossagen): weit entfernt, sie als ein Mittel der ästhetischen Wirkung zu benutzen, meisselte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuliessen; blieb er einstweilen roh, so wurden doch um der genauen Zusammenfügung willen seine Ränder scharf und sorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmässigkeit der Schichten oder gar der einzelnen Steine wurde selbst an öffentlichen Gebäuden nicht erstrebt. Erst die Renaissance fand, dass man die Rustica als künstlerisches Mittel behandeln und durch Abstufung aus dem Rohern in das Feinere zu bedeutungsvollen Contrasten der einzelnen Stockwerke benutzen könne.

c Hauptbeispiele dieses Stils sind Pal. Spini und Pal. Castellani già Altafronte auf Piazza de' Giudici, beide zwar restaurirt, aber
d pietätvoll. Sodann der schon genannte Pal. Davanzati, die Häuser

Nr. 3—5 auf Piazza de' Peruzzi, der vollständig erhaltene Pal. Quaratesi (Via Ghibellina Nr. 100), der Palast Via del Mercatino Nr. 5, mit auf spitzbogigem Consolenfries herausgebauten Obergeschossen, Pal. Mozzi-Carolath (Piazza de' Mozzi Nr. 3), Pal. Bonizzi (Piazza dell' Olio Nr. 6), angeblich von Arnolfo di Cambio. Ausserdem eine Anzahl Häuser in Via de' Benci mit wohlerhaltenen Erdgeschossen. Von Privatgebäuden des 14. Jahrh., in welchen die Säulenhalle des Hofes schlankere Verhältnisse und einen Anfang räumlicher Schönheit zeigt, nenne ich beispielshalber Pal. Capponi (ursprüngl. Pal. Uzzano, Via de' Bardi 28) und Pal. Conte Bardi (Via de' Benci 3), dessen Hof auf zwölf sehr schlanken Rundsäulen mit attischen Basen, Palmblattcapitälen und überhöhten Rundbogen ruht, mit Unrecht als ein Jugendwerk Brunelleschi's angesprochen. Auch der Palast in Via S. Niccolò Nr. 135 hat im Hof noch einige achteckige Pfeiler mit Palmblattcapitäl. Sodann gehören hierher: Pal. Alessandri (Borgo degli Albizzi Nr. 15), Pal. già Bardi und Pal. Vita (Via de Neri 4 und 23 bis), die wenigstens im Aeussern das ursprüngliche Gepräge bewahrt haben. a b c d e f g h i

Von *Arnolfo*, dem Erbauer des Doms, rührt bekanntlich auch der Pal. Vecchio her (begonnen 1299, vollendet 1301). Grösse, Erinnerungen, Steinfarbe und phantastischer Thurmbau geben diesem Gebäude einen Werth, der den künstlerischen bei weitem übertrifft. Das ganze Innere nebst dem Hinterbau ist spätern Ursprunges. — Dem *Agnolo Gaddi* schreibt Vasari den alten im Jahre 1255 erbauten Theil des Pal. del Podestà oder del Bargello zu (den höhern Theil mit dem Thurm), während die drei übrigen Seiten des Hofes erst 1333—45 von *Benci di Cione* und *Neri Fioravanti* hinzugefügt wurden. An malerischer Wirkung, namentlich des Hofraumes, sucht er seines Gleichen, bietet aber in Beziehung auf das Detail ebenfalls nicht viel mehr als Zinnen, Spitzbogenfenster mit mässigem Schmuck, sehr bescheidene Gesimse und im Hof ein Stück Halle. — (Die Restauration in jeder Beziehung mustergültig, namentlich was die architektonische Malerei betrifft.) k l

Bei weitem das schönste gothische Profangebäude der Stadt ist *Orcagna's* Loggia de' Lanzi (1376—82).[1] Hier begegnen wir wieder demjenigen Raum- und Formgefühl, welches S. Maria Novella, S. Croce und den neuen Dom von Siena schuf. Der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichsten Functionen vollzog, wo sie vor dem Volk auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner sich als das erste Volk der Welt fühlten — eine solche Räumlichkeit durfte nicht in winzigem und niedlichem Stil angelegt werden. Möglichst wenige m

1) Capo-Maestri, wenn nicht sogar die Architekten selbst, waren *Benci di Cione* (dessen Vater aus Como; er selbst nicht Bruder Orcagna's) und *Simone di Francesco Talenti*.

und dabei grossartige Motive konnten allein der „Majestät der Republik“ einen richtigen Ausdruck verleihen. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfasst einen ungeheuern Raum, mit gewaltigen Spannungen (von 11—12 m), über leicht und originell gebildeten Pfeilern. Mit so wenigen und so grossen Formen ward seit der Antike nicht mehr gewirkt. Die durchgängige Anwendung des Rundbogens ist ein bedeutender Schritt der Renaissance entgegen. Der Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern gerade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohlthuende ist: über breiter Attica tüchtige Consolen und eine durchbrochene Balustrade (gothisch). An den untern Partien äusserst feine Details, um den Maassstab des Baues zu heben und die grossen Flächen zu beleben.

a Von dem als Kornspeicher erbauten Orsanmichele ist schon oben (S. 75a) die Rede gewesen.

b Die Thore von Florenz, meist aus dem 13. Jahrh., überraschen durch den mächtigen Ernst der Construction, die Grösse der Pforte und die Höhe des stadtwärts schauenden Bogens. — Nebst den meisten andern italienischen Stadtthoren dieser Zeit entbehren sie der überragenden Seitenthürme, welche häufig an deutschen Stadtthoren vor-
c kommen; in Italien z. B. am Arco dell' Annunziata zu Lucca,
d an der interessanten Porta della Vacca in Genua, an einem andern Binnenthor daselbst etc. Die wenigen daran angebrachten Decorationen durchgängig solid und einfach; im Bogen gegen die Stadt Frescogemälde, die Mutter Gottes und die Schutzpatrone darstellend.

e Zu Poppi im Casentino ist das Castell der Grafen Guidi, jetzt Pal. comunale (1274) als unmittelbares Vorbild für den Florentiner Pal. Vecchio bemerkenswerth.

f In Pisa ist das Doganengebäude unweit der mittlern Brücke
g ein ernsterer steinerner Zierbau, das jetzige Caffè del' Ussero gegenüber am Lungarno ein leichterer backsteinerner (14. Jahrh., mit einzelnen Veränderungen der Fenster im Renaissancestil). Die Flächen. wie sie sich durch die Einrahmung mit Pilastern, Bogen etc. ergaben, sind ganz naiv mit gothischem Blattwerk ausgefüllt, nach einem schon wesentlich modernen Gefühl. Einzelne Details von feinster Eleganz.

Ganz Siena ist voll von gothischen Privatgebäuden und Palästen des 14. Jahrh.; keine Stadt Italiens oder des Nordens ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und ge-
h mischt, wie z. B. der Pal. Pubblico (1289—1305) mit seinem überaus kühn aufsrebenden Thurm — schon der Lage nach einzig in seiner Wirkung, wenngleich in der Durchbildung des architektonischen Gedankens vielleicht etwas schematisch. Sonst mögen noch der
i ernst-strenge Pal. Tolomei mit seinen ungeheuren Stockwerkshöhen
k (1205), als zierlicher Backsteinbau Pal. Saracini und der ihm ähn-

liche, aber noch reicher durchgebildete Pal. Buonsignori, endlich a
Pal. Sansedoni, der Goliath unter den Palästen Siena's, der dem b
Pal. Pubblico an der Peripherie von Piazza del Campo siegreich die Stange hält, genannt werden. — Sie können dem jetzigen Architekten nicht viel helfen; denn wenn er auch ihre nur mässigen Profile und Zierformen, wenn er selbst die beträchtliche Höhe ihrer Stockwerke nachbilden dürfte, so würde man ihm doch nicht leicht den Luxus des Materials gestatten, auf dessen echter, unverkürzter Anwendung ganz wesentlich der Effect beruht. In Mörtel und (wenn es hoch kommt) Zink nachgeahmt, würden diese Formen und Massen nicht viel bedeuten, Die durchgehende Form der Maueröffnungen ist der Spitzbogen, welcher in der Regel drei durch Säulchen geschiedene Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt eine müssige Verzierung; oft darunter noch ein sog. Stichbogen (Kreissegment).

Eine freie Nachahmung der Loggia de' Lanzi ist die Loggia
degli Uffiziali am Casino de' Nobili in Siena (1417 nach einem c
Entwurf *Sano di Matteos* beg., 1422—38 von *Pietro del Minella* vollendet). Sie hat im Kleinen dieselbe Schönräumigkeit; die Hauptglieder der Pfeiler sind hier Halbsäulen; das obere Stockwerk ist in seiner jetzigen Gestalt wohl ein Jahrhundert neuer, passt aber trefflich zum untern. Die loggienartige Kapelle am Pal. pubblico d
(1352—76), in etwas schweren Formen (das Obergeschoss erst 1463—68 im Stil der Renaissance von *Ant. Federighi* hinzugefügt).

Endlich sind die Brunnen, eigentlich grosse, mit massigen Spitzbogen überwölbte Wasserbehälter, für Siena bezeichnend. Der
Kunstwerth ist bei Fonte Branda (zwischen 1200 und 1300), wie bei e
Fonte Nuova und den übrigen gering, der malerische Eindruck f
aber durch die phantastische Umgebung, namentlich der erstern, einer der besten dieser Art, die man aus Italien mitnimmt.

In Pistoja sind Pal. del Comune (erbaut vom Sienesen *Simone* g
di Ser Memmo 1295, vollendet erst 1395) und Pal. de' Tribunali (ehe- h
mals del Podestà, 1387 erbaut); beide mit Spitzbogen über den Fenstern. Der letztgenannte Palast hat eine stattliche untere Halle mit breiten Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen schliessen den Hof ein. Dieser ganze Raum ist überdies sehenswerth der zahllosen gemalten Wappen wegen; man ist in den jetzigen italienischen Wappen gewohnt eine gänzliche heraldische Gesetzlosigkeit, eine beständige Verwechslung der Wappengegenstände mit Symbolen und Emblemen anzutreffen, die von Hause aus etwas ganz Anderes sind; hier dagegen sind alte Wappen sammt Helmzierden und Zuthaten echt heraldisch und mittelalterlich gehandhabt. Leider hat eine neuere Restauration Einiges im Stil von Theaterdecorationen hinzugefügt.

In Lucca die frühgothischen Backsteinpaläste Guinigi, i
Via S. Simone Nr. 1793 und 1805.

In dem kleinen malerischen San Gimignano ist der mittel-
alterliche Gesammtcharakter der Stadt wie an keinem anderen Orte
a Italiens erhalten; der Palazzo Comunale aus dem 13. Jahrh.

Besonders edel und glücklich ist die Fensterbildung am Palazzo
b del Comune zu Perugia (14. Jahrh.), wo je 3 oder 4 durch Säul-
chen getrennte Fenster zusammen in ein gutprofilirtes Quadrat einge-
rahmt sind. Diese Fenster sind, wie auch das prachtvolle Portal, als
Einzelschmuck nicht sehr regelmässig in die durchaus glatte Quader-
fronte eingesetzt und so der Anspruch auf organische, strenge Ge-
sammtcomposition ganz geflissentlich vermieden. Zwei Consolenfriese
und oben ein Bogenfries sind die einzigen durchgehenden Glieder.

c Palazzo Municipale in Gubbio von *Giovanello Maffei* gen.
il Gattapone (1332?—46); sehr interessante Benutzung des ansteigen-
d den Terrains. — Palazzo Comunale zu Todi von 1267, romanisch-
e gothisch; auch zu Narni einige malerische Bauten.

f Orvieto besitzt im Palazzo del popolo noch einen Bau ro-
g manischen Stils (12. Jahrh.), im Pal. del vescovo (1264) und dem
h Pal. de' Papi (begonnen 1296) zwei hervorragende Bauten der Go-
thik, — letzterer bloss aus einem durch drei Geschosse gehenden
ungeheuren Saal bestehend, aussen das Hauptgeschoss durch eine im-
posante Reihe grosser dreifach gekuppelter Fenster ausgezeichnet.

Weiter nach Süden besitzt Viterbo ein artiges gothisches Pa-
i lästchen, das Vescovato (1266) in der Nähe des Domes mit der
k darangebauten höchst originellen doppelgeschossigen Loggia de'
l Gatti (ihre Arcaden jetzt vermauert). Die Brunnen, wofür diese
Stadt namhaft ist (Fontana Grande 1106—1279 etc.), sind, wie die
meisten italienischen Brunnen des Mittelalters, Breitbauten, während
in der nordischen Gothik auch der Brunnen ein Stück Kirchenbau,
und zwar ein Abbild des Kirchthurms darstellen muss. (Der schönste
m italienische Brunnen dieser Zeit ist der dreischalige zu Perugia, den
wir bei Anlass der Sculptur wieder erwähnen müssen. Die Brunnen
n von Siena verlangten als grosse Wasserbehälter einer Bergstadt jene
besondere Form.)

o In Corneto ist nennenswerth der Palast Soderini, ehemals
Vitelleschi in seiner älteren Hälfte, mit prächtigen Maasswerkfenstern
und grandiosem Consolengesims; der jüngere Theil, erst 1439 vollendet,
im Stil der Frührenaissance, mit zweigeschossigem Säulenhof (unten
Spitzbogen, oben Architrav) und nach drei Seiten offener Loggia am
Obergeschoss der Fassade. —

Rom besitzt mit Ausnahme der Minerva und einiger Flickbauten
an älteren Kirchen überhaupt nichts von gothischem Stil; Neapel
wenigstens keinen Profanbau von höherer künstlerischer Bedeutung.
Dergleichen Gebäude reichen in der Regel, soweit damals ein freies
municipales Leben reichte.

In Syrakus schöne gothische Dreibogen-Fenster am Palazzo Montalto (1397). — In Taormina die malerische Ruine der sog. a
Badia vecchia mit Lava-Incrustation an Wandflächen und Fenster- b
maasswerk; ausserdem die Paläste Corvaja (1372) und Duca S. c
Stefano (1330), alles in sicilisch-normannischer Gothik.

An Schlössern dieser Epoche, und zwar oft ungeheuer grossen, ist zumal in Mittel- und Unteritalien kein Mangel. Sie gehören nicht der Kunstgeschichte an, nehmen aber in der Geschichte des Kriegsbaues ohne Zweifel eine bedeutendere Stelle ein als unsere nordischen Adelsschlösser. Der grosse Aufschwung kam in den italienischen Festungsbau allerdings erst während des 15. Jahrh., als Päpste, Fürsten und Republiken sich auf alle Weise gegenseitig sicher zu stellen suchten. Aus dieser Zeit stammt der jetzige Bestand vieler jener „Rocche", welche die italienischen Städte, auch Thalschluchten und Flüsse beherrschen; bedeutende Baumeister waren ihr Lebenlang vorzugsweise mit solchen Aufgaben beschäftigt, und auch das Ausland zog die italienischen Ingenieure an sich. Ausser Stande, das Militairische an diesen Bauten zu beurtheilen, nenne ich nur um des hochmalerischen Anblicks willen die von Filippo Maria Visconti (um
1445) errichteten Festungswerke von Bellinzona, bestehend aus d
drei Schlössern und deren Verbindungsmauern nebst einer Mauer bis an den Ticino. (Der Florentiner *Benedetto Ferrini* hat grosses Antheil an ihrer Erbauung). Von den frühern viscontinischen Bauten
sind das schicksalsberühmte Castell von Pavia und das von Vige- e
vano (in Letzterem eine Loggia von *Bramante*) auch architektonisch
als Paläste ausgezeichnet; von den spätern das Castell von Mai- f
land, welches im 16. Jahrh. als die vollkommenste Veste der Welt galt, seit 1450 auf den Trümmern des zerstörten viscontischen Schlosses neuerrichtet. Anfangs unter Leitung von *Giov. da Milano*, seit 1454 von *Bart. Gadio* aus *Cremona*, unter dem auch *Bened. Ferrini* arbeitet. Von dem alten Bau sind nur die unzerstörbaren Eckthürme und ein Theil der dazwischen liegenden Mauern ganz kenntlich erhalten (der 1451—53 von *Ant. Averulino* erbaute Eingangsthurm besteht seit langem nicht mehr). Spätere zum Theil schöne Bauten, wie der Hof der Rocchetta, die Loggia des Cortile d'onore im Stil der Renaissance. Gegenwärtig in durchgreifender Wiederherstellung begriffen. — Als malerische Gegenstände und zum Theil auch um historischer Erinnerungen willen beachtenswerth: mehrere
Schlösser (Rocche) der Romagna und Mark Ancona: Forli, Rimini, g
Pesaro, Sinigaglia (die Stelle, wo Cesare Borgia seine Condot- h
tieren fing). — Von den Hohenstaufenbauten im Königreich Neapel
wurden Castel dell' Ovo (1154) und Castel Capuano noch durch i
Wilhelm I. gegründet und von Friedrich II. nur fertig gebaut (1221

und 1231). Von seinen eigenen Anlagen hat sich ausser dem Thor-
a bogen des k. Palastes zu Foggia (1223 von *Bartholomäus* erbaut)
b das Castell zu Celano (1223) mit spitzbogigem doppelgeschossigem
Arcadenhof, das zu Trani (beg. 1233 nach dem Entwurf des Fran-
c zosen *Philippe Chinard)* die Hafenschlösser zu Bari, Bisceglie,
d Brindisi (alle um 1235), das weit ins jonische Meer hinausgebaute
e Castel Maniace in Syracus (voll. 1239), und die pittoreske
f Rocca Orsina zu Catania (nach 1239 von *Riccardo di Lentini*
erbaut) erhalten. Friedrich's II. originelle Lieblingsschöpfung Castel
g del Monte bei Andria (beg. vor 1240), ein Achteck mit pentagonen
Eckthürmen weist sowohl in seinen gothischen Structivformen als
in manchem antikisirenden Detail (Hauptportal) auf Vorbilder aus
der Champagne und Burgund, — und daher wohl auf den genannten
Chinard (und seine französischen und einheimischen Gehilfen) als
h Schöpfer des Werkes. Auch das Schloss von Lagopesole, das
besterhaltene der militärischen Castelle Friedrich's II. (ausgebaut
nach 1240) hat gleichen Stilcharakter und dieselben Urheber.
i Von den Angiovinenbauten wird wohl das colossale Castel Nuovo
der Hauptstadt (unter Carl von Anjou wahrscheinlich nach einem
Plan seines Protomagisters *Pierre d' Angicourt* 1279 begonnen) den
unbestreitbaren Vorzug behalten. Das einzige beglaubigte Werk des
k Letzteren ist die eine Seite der Citadelle von Lucera, mit zwei
prächtigen Rundthürmen und dem ingeniös befestigten Eingangsthor.
l Die stattlichen Mauern und Thürme Neapels vom Carmine bis
über Porta Capuana hinauf sind erst aus der Zeit Ferdinands I. von
Aragon (1484). Ueber die Thore von Florenz s. S. 94b. — Von den
Thürmen, dem Abzeichen städtischer Adelswohnungen, hat sich in
Pavia und S. Gimignano noch am meisten, in Florenz einer oder
der andere, in Bologna die durch ihre Schiefheit allzu berühmte
m Garisenda und die weniger schiefe, aber viel höhere Torre degli
Asinelli erhalten. (Erstere wenigstens absichtlich so gebaut.)

n Ausser aller Linie steht endlich das Castell von Ferrara, der
bedeutendste Anblick, welchen Italien in dieser Gattung gewährt,
erbaut seit 1385 von *Bartolino da Novara* († 1406) nach dem Erd-
beben von 1570 durch *Alberto Schiatti* hergestellt. Steinfarbe, Wasser-
gräben, Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Theile, treffliche
Erhaltung ohne entstellende Zuthaten, dies alles trägt dazu bei, die
Burg des Hauses Este zu einem malerischen Gegenstand zu machen,
wie er sonst in dieser Art nicht wieder vorkommt. Kaum etwas im
malerischen Anblick, mehr in der baulichen Durchbildung geben ihr
o die alten Theile der Gonzagaburg nach, das sogenannte Castello
di Corte zu Mantua, 1395—1406 von demselben Meister errichtet.

Es sei noch eine Schlussbemerkung über die gothischen Profan-
gebäude überhaupt gestattet, die sich auch auf unsere nordischen

bezieht. Nur wo sehr reichliche Mittel vorhanden waren, wird man eine gegliederte Gesammtcomposition durchgeführt finden; sonst begnügte sich das Mittelalter mit einzelnen reichornamentirten Theilen, die oft ganz unsymmetrisch an dem sonst schlichten, aber massiven Bau vertheilt sind. Und solche Gebäude machen gerade oft die allerschönste Wirkung. Sie geben ein unmittelbares Gefühl des Ueberflusses, während sogenannte durchcomponirte Gebäude unserer Zeit so oft den Gedanken rege machen, es habe am Besten gefehlt.

Decorative Arbeiten gothischen Stiles sind in Italien, wie angedeutet, nicht dessen starke Seite. Wer das erste Befremden, das jeder halbirte Stil erregt, überwunden hat, wird oft mit Erstaunen bemerken, wie viele Renaissance sich bereits mit einschleicht. (Horizontale Gesimse mit Zahnschnitt, Acanthuslaubwerk, Umdeutung der gothischen Console in die korinthische u. s. w.) — Freilich wird in der Anordnung der echte Organismus des Gothischen durchgängig missverstanden oder geflissentlich bei Seite gesetzt. Aber das von diesem Zwang befreite Detail ergeht sich oft in einem eigenthümlichen harmonischen Reichthum des Stoffes, der Form und der Farbe.

In Rom und Umgebung bleibt die gothische Decoration während des Beginns des 14. Jahrh. an die letzten Ausläufer der Cosmatenschule geknüpft. Sie hatte (s. S. 29) ein System von Zierformen geschaffen, welchem man gerade jetzt am wenigsten entsagen wollte, und das man mit den gothischen Grundformen oft auf die ansprechendste Weise verband. Die Fassade von Orvieto zeigt, wie weit dieses Streben bisweilen führte. Erst gegen Ende des Jahrh. gewinnt statt der ihrigen eine Richtung der Decoration die Oberhand, in der sich statt des Flächenschmucks jener Schule immer mehr der plastisch-ornamentale und figürliche geltend macht, — immer jedoch auf Grundlage und in weiterer Ausbildung der von ihr geschaffenen Typen. — Von der Bekleidung der Capp. Sancta Sanctorum am Lateran a
durch Cosmas II. war oben (S. 77 h), als dem einzigen überkommenen Werke architektonischer Decoration schon die Rede. Von kleineren Arbeiten kommen Sacramentsbehälter, Altartabernakel, Altäre, Kanzeln und Grabmäler hier in Betracht.

Sacraments- und Oelbehälter finden sich von ganz primitiver Form und roher Behandlung in S. Clemente (Capp. der h. Catherina) b
und in S. Sabina (Chor); ein reicheres und besseres im Chor von c
S. Clemente (1299 von Card. Tomaso Gaetani gestiftet), ausserhalb d
Rom ein einfaches in S. Francesco zu Viterbo von *Vassallettus* e
(Ende 13) Jahrh.).

Der Tabernakel enthält Rom vier bedeutendere: in S. Paul f
(dat. 1285, von *Arnulfus*, vermuthlich *Arnolfo di Cambio*), in S. Ce- g

a cilia (von demselben), in S. Maria in Cosmedin (von *Adeodatus*
b 1315) und im Lateran (von dem Sienesen *Giov. di Stefano*, 1369; Reste eines ältern im Klosterhof von einem der Altäre der Kirche, mit dem Hochrelief einer Consecration auf Goldgrund, Ende des 13. Jahrh. von dem genannten *Adeodatus*). Die mosaicirten Thürmchen, die südlichen flachen Giebel u. s. w. sind nichts als Bastardformen, aber die sichere und delicate Behandlung des Einzelnen, das prächtige Material, der monumentale Sinn und die Liebe, womit das Ganze vollendet ist, geben diesen Werken einen bedeutenden Werth. Viel lebendiger, gothisch und plastisch reicher durchgeführt (gewundene Säulen mit Blattwerk in den Rinnen etc.) erscheint der erzbischöfliche Thron im Dom von Neapel, der vielleicht ursprünglich auch als Altartabernakel
c diente. Von dem Tabernakel *Orcagna's* in Or S. Michele zu Florenz war oben schon die Rede (S. 75 b).

d Den einzigen Wandaltar dieses Stils bewahrt S. Maria in Trastevere (linkes Querschiff, vor 1397, dem Todesjahr des Stifters, Cardinals Alençon): es ist ein von zwei gewundenen Säulen getragener, reich mit figürlichen Sculpturen geschmückter Giebelbau, also eine Uebertragung des Schemas der Tabernakel auf den Altar. Auch in Oberitalien begegnet zur selben Zeit schon statt des frei und vierseitig componirten Altartabernakels hier und da der nordische Altarschrein, d. h. eine Wand mit einfacher, doppelter oder dreifacher Nischenreihe für (meist hölzerne) Statuetten und mit geschnitzten Pyramiden als Abschluss; das ganze bemalt und vergoldet. In einzelnen Fällen kamen solche Altäre sogar fertig aus dem Norden. Natürlich hat die spätere Zeit mit ihren vermeintlich so viel effectreichern grossen Altargemälden und Marmorgruppen diese bescheideneren Arbeiten grossentheils von den Altären verdrängt: man muss zufrieden sein, wenn sie überhaupt noch vorhanden sind. Im Dom
e von Piacenza ist z. B. ein prächtiger ehemaliger Altaraufsatz über
f dem Hauptportal angebracht. Ein anderer in S. Petronio zu Bologna
g (4. Kap. links), ein dritter im Dom zu Modena (2. Kap. links, in Terracotta, weiss und Gold), beide schon aus dem 15. Jahrh.

Von Kanzeln und Ambomen cosmatischer Arbeit wüssten wir aus gothischer Zeit in Rom und Umgebung keine namhaft zu machen. Die Werke dieser Art gehören hier alle noch der romanischen Epoche an. Dagegen zeigt die auf Consolen sechseckig herausgebaute Aussen-
h kanzel am Dom von Perugia, obwohl selbst ein zierliches Werk der Spätgothik und erst 1439 entstanden, in den Brüstungsfeldern mosaicirte Füllungen, die aber offenbar von einem frühern Monument herrühren. Und ebenso weist die künstlerisch wenig bedeutende kleine
i Kanzel in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi in ihren gewundenen (wenn auch nicht mehr mosaicirten) Brüstungssäulchen und gewissen ungeschickt antikisirenden Formen der Glieder auf ihren

Ursprung von der Cosmatenkunst hin (c. 1350). — Sonst kommen
namentlich in Oberitalien noch mehrfach gothische Kanzeln vor: aussen
am Baptisterium zu Pistoja (1359), im Dom zu Modena (1321), a
in dem zu Monza u. a. m. An den grossen toscanischen Kanzeln ist
das Architektonische der Sculptur untergeordnet, ebenso an den
Prachtgräbern von Heiligen (s. unter Sculptur).

Die übrigen Grabmäler, als einer der ersten Anlässe zur Entwicklung einer neuen Sculptur hochbedeutend, sind in der baulichen Anordnung höchst verschieden. Gemeinsam ist ihnen ein Hauptmotiv, welches in neuern Grabdenkmälern meist ganz übergangen wird, nämlich der Sarkophag. Um und an diesen setzt sich der ganze übrige Schmuck in vielen Variationen an, während im Norden die Grabplatte — gleichviel ob liegend oder stehend — die Grundform bleibt, weil auch Bischöfe und Fürsten insgemein in die Erde gesenkt wurden. Doch kommt natürlich diese Form auch in Italien vielfach vor. Wir nennen nur einige von mehr oder weniger künstlerischem Werth aus römischen Kirchen: Grabplatte des Cardinals Annibaldi
(† 1274) im Lateran (linkes Seitenschiff), eine der frühsten, nur ein- b
gravirt; die des Canon. Petrus Savelli († 1288) in S. Alessio, des c
Dominikanergenerals Zamora († 1300) in S. Sabina, mit Mosaik d
schwarz ausgelegt, angeblich von *Jac. Torriti*; die der Ocilenda de
Manganella und der Perna Savelli († 1315) ebendort, wie alle folgen- e
den in flachem Relief; des Greg. Charanzone († 1347) in S. Martino f
ai Monti, des Giov. Carbone († 1388) in S. Prassede, des Canon. g
Petrus de Sordis (1400) in S. Cecilia, des Senators Petrus Lante h
(1403) in S. Maria in Araceli, endlich die des Hieronymitengenerals i
Petrus de Olmeto († 1433) in S. Alessio unter gothischem Giebel, k
aber schon vom Hauch der Renaissance belebt.

Die älteste Weise, den Sarkophag monumental bedeutend zu
machen, ist seine Aufstellung auf kurzen Säulen, wie z. B. der ver-
meintliche Sarkophag des Trojaners Antenor in Padua aufgestellt l
ist; so schon in romanischer Zeit am Grabmal des Cardinals
Alphanus (1123) in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin, m
wo der Sarkophag von einer Adicula überdeckt wird; so das be-
scheidene Grabmal Gregors X. († 1276) im Dom von Arezzo und n
das des B. Giacomo Salomoni, jetzt im Ginnasio zu Forli aufge- o
stellt. In seiner glänzendsten Ausbildung erscheint dieser Typus
aber in den Professorenfreigräbern Bolognas: dort wird der auf
hohem Sockelunterbau oder aber auf Säulen ruhende Sarkophag von
einem säulengetragenen Baldachin mit Spitzdach überdeckt (Grab-
mäler des Accursio († 1230), Odofredo († 1265) und des Rolandino p
de' Romanzi († 1284) vor S. Francesco, das des Roland. Passa- q
giero († 1300) vor S. Domenico. Aehnlich in Padua vor dem r
Santo die Grabmäler Piazzola und Ursato, in Ferrara in der s

a Certosa das Grabmal Bonfado († 1345). Ganz einfach dagegen ist die Aufstellung des Sarkophags über einem mehr oder weniger reich gegliederten und verzierten Sockel, wie sie bei den ältesten römischen Cosmatengräbern vorkommt: dem des Card. Anchera († 1286)
b in S. Prassede, des Stef. Surdi (zwischen 1294 und 1303) in S. Bal-
c bina, der Brüder Latino († 1294) und Matteo Orsini († 1306) in S. Maria
d sopra Minerva (l. vom Chor), den beiden Savelligräbern in S. Maria in Araceli (Querschiff r., Mitte des 13. Jahrh.) und des Card. Adam
e Aston († 1398) in S. Cecilia. — Oder der Sarkophag wird hoch an einer Wand auf Consolen angebracht, welche dann oft prächtig und kraftvoll gestaltet sind; vergl. die Gräber in mehreren älteren Kirchen
f Venedigs, im Dom von Florenz, in S. Maria Novella (r. Quer-
g schiff) und im Kreuzgang von S. Croce daselbst, das pompöse Grab-
h mal des Card. Petroni († 1313) im Dom zu Siena, das reichverzierte des
i Fra Marco da Viterbo (nach 1356) in S. Francesco zu Viterbo,
k das der h. Margherita (1362) in ihrer Kirche zu Cortona und als
l reichstes von allen das des Nicc. Acciajuoli († 1366) in der Certosa bei Florenz.

In Padua sind die Grabmäler dieser Art eigenthümlich und nicht unschön aus allen drei Künsten gemischt. Ueber dem auf Consolen schwebenden Sarkophag, der bisweilen schöne Eckfiguren und eine fein individuelle Porträtstatue aufweist, wölbt sich ein Spitzbogen mit horizontaler oberer Einfassung; auch dieser hat an den Seitenpilastern Statuetten, in den Zwickeln und der Leibung Relief-Figuren; die Innenfläche des Bogens aber und seine Füllungen gehören regelmässig der Malerei an, welche die erstere meist mit einer thronenden Maria zwischen Heiligen, oder mit Mariä Krönung u. dergl. geschmückt hat. Ausser dem malerischen Werthe dieser Darstellungen, in welchen sich die paduanischen Giottesken mit mehr Glück und Liebe bewegen, als in den grossen Freskencyklen, ist auch die Sculptur mit ihrem oft sehr kenntlichen pisanischen Nachklang nicht zu ver-
m achten. Die beiden stattlichsten Gräber dieser Art, in den Eremitani (rechts und links von der Thür), des Ubertino († 1345) und Jacobo Carrara († 1350), von *Andreolo de Sanctis* aus Venedig, dem gleichen, die Richtung der *Massegne* anbahnenden Meister geschaffen, der 1372—77 die Capp. S. Felice im Santo zu Padua erbaute und mit den Grabmälern der Lupi und Rossi schmückte (s. u. Sculptur); leider sind an den Carraragräbern die Malereien verloren gegangen. Wohlerhaltene findet man z. B. in andern Theil derselben Kirche, sodann
n im Santo (Durchgang rechts zum ersten Klosterhof, das Grabmal Raniero degli Arsendi, 1358, von einem bessern Meister, das von Feder. da Lavellongo † 1373 und Manno Donati † 1375), und im
o rechten Querschiff des Domes. Ausserhalb Padua's kommen ähn-
p liche zum Theil recht schöne Gräber vor, z. B. in S. Corona zu

Vicenza (Kapelle rechts vom Chor); sodann in Verona, nur dass hier der Oberbau insgemein wieder die Giebelform annimmt: Grabmal Dussaini an S. Pietro martire, das noch byzantinische Schulung a verräth, das des Giov. della Scala († 1359) vor S. Maria antica b und in vergröberter Form am Sarkophag Morani († 1400) in S. Fermo c magg. Auch in Venedig kommt der letztere Typus etwas später vor, z. B. am Grabmal Mich. Morosini († 1382) und dem der Agnese d u. Orsola Venier (1411) in SS. Giov. e Paolo, entwickelter und reicher e mit figürl. Sculptur ausgestattet; sonst findet sich dort auch der einfachere Typus des bloss auf Consolen schwebenden Sarkophages, — wohl auch mit einem Freistatuen umrahmenden Nischensystem darüber, oder mehreren Einzelfiguren auf Consolen über dem Sarkophag placirt (Grabmäler der Dogen Bart. Gradenigo † 1342, und Andrea Dandolo † 1345, in S. Marco, Marco Corner † 1368, und Ant. Venier † 1400, f in SS. Giovanni e Paolo, sowie Paolo Savelli † 1405, in den Frari, g sowie das Grabmal des Bischofs Castellano † 1321 im Dom zu Treviso. h

Wo antike figurirte Sarkophage vorhanden sind, bedient man sich derselben in einzelnen Fällen (Grabmal Lavagna-Fieschi † 1256 in S. Lorenzo fuori), auch verziert man sie mit sonderbaren Zusätzen i wie das Grabmal Savelli (Honorius IV. † 1287) in Araceli zu Rom zeigt. k

Endlich werden grosse Architekturen bei wachsendem Gräberluxus zur Sitte. Blosse gothische Giebel auf gewundenen Säulchen über dem als Sockel behandelten Sarkophag stehend, kommen z. B. in S. Croce zu Florenz (Querschiff) vor, in Fällen, wo statt einer Hinter- l wand der Durchblick verlangt wurde. Sonst ist die in Mittelitalien mehrmals und in trefflichem Stile vorkommende Gestalt die einer vollständigen gothischen Nische mit einem Gemälde oder Mosaik; unten steht darin der Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen, zu deren Haupt und Füssen Engel schützend das Leichentuch halten. Es ist dies der Typus, der im Keime schon im Grabmal Anchera eingeschlossen und in dem des Card. Lavagna-Fieschi († 1256) m vorgebildet ist (hier liefert ein frühchristliches Tabernakel den Oberbau für den Sarkophag), und der uns am frühesten, aber schon in voller, reifer Ausbildung in den beiden Papstgräbern Clemens IV. († 1268) von *Petrus Oderisi* und Hadrians V. († 1276) wahrscheinlich von *Vasallettus*, jetzt beide in S. Francesco zu Viterbo aufge- n stellt, entgegentritt. Noch harmonischer und namentlich im Figürlichen reicher gestaltet ihn *Arnolfo di Cambio* im Grabmal des Card. Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto, leider nicht mehr in o ursprünglicher Aufstellung bestehend; während *Giovanni*, der Sohn *Cosmas II.*, in den Monumenten des Bischofs Durandus († 1296) in S. Maria sopra Minerva und des Card. Gonsalvo († 1299) in p S. Maria Maggiore, wie dem (wahrscheinlich auch ihm, sicher q seiner Schule angehörenden) des Card. Acquasparta († 1302) in

a S. Maria in Araceli zu einer einfachern, aber nicht minder schönen Gestaltung zurückkehrt. Ausserhalb Roms folgen diesem Typus die Grabmäler der Königin von Cypern und das einfachere, ohne figürl. Schmuck, des Nicc. Specchi in der Unterkirche S. Francesco zu
b Assisi (c. 1300), sowie dasjenige Benedicts XI. († 1304) in S. Do-
c menico zu Perugia (irrthümlich dem *Giov. Pisano* zugeschrieben), ein prächtiger Aufbau mit glücklicher Verschmelzung des figürlichen, ornamentalen und Mosaikschmucks. In den Grabmälern der Uebergangszeit kehrt dann die Sculptur Roms zu einfacherer Anlage zurück: Sarkophag auf Sockel am Boden oder auf Consolen an der Wand, mit gerader im Detail antikisirender Nische über der Gestalt des Todten, wie am Grabmal des Card. von Alençon († 1397) und des Card.
d Stefaneschi († 1417) in S. Maria in Trastevere (s. bei Sculptur). —

An neapolitanischen Gräbern ist insgemein das römische Motiv mit einem der obengenannten in eine wenig glückliche Verbindung gebracht; der Sarkophag wird auf Säulen oder statt deren auf Karyatiden (allegorische Tugenden)[1] gestellt (Grabmal Aldemoresco
e in S. Lorenzo, errichtet 1421, und das der König in Margherita 1412 im
f Dom zu Salerno), so dass die darauf liegende Statue kaum mehr sichtbar ist; die beiden Engel aber, der geringen Höhe der Nische wegen meist nur klein, machen sich hier mit dem Wegziehen des (steinernen) Nischenvorhanges mehr als billig zu thun. Der Giebel über dem Sarkophag hat dann noch seine besondere Ausbildung und seine Statuetten, und zumeist umschliesst noch ein besonderer Baldachin das Ganze. Dies bauliche Gehäuse erreicht namentlich an den
g Angioinengräbern in S. Chiara und S. Giovanni a Carbonara einen ausserordentlichen, doch niemals reinen und schönen Reichthum. Diese und das nicht eben glücklich angeordnete Grabmal Tarlati im
h Dom von Arezzo werden bei der Sculptur näher erwähnt werden.

Rom hat seine ältern Papstgräber in Bruchstücken, wobei die bauliche Einfassung durchweg verloren ging, in die Krypta von
i S. Peter, die Sagre Grotte Vaticane, verwiesen (Grabstatuten Hono-
k rius' IV., 1288, jetzt in S. Maria Araceli; Bonifaz' VIII., 1303, noch
l zu Lebzeiten des Papstes von *Arnolfo di Cambio* ausgeführt; Benedicts' XII., eine barbarisch rohe aber sicher porträtähnliche Büste von *Magister Paolo da Siena*, 1341, und Urbans VI., 1389; diejenige
m Innocenz' VII. † 1406, erst unter Nicolaus V. gemeisselt). Das Grab
n Gregors VII. im Dom von Salerno ist modern; im Dom von Perugia ruht der grosse Innocenz III. mit zwei Amtsnachfolgern unter einem von Papst Leo XIII. gestifteten Monument. Von den Grabmälern Benedict's XI., Clemens' IV., Hadrians' V. und Gregor's X.

---

* 1) Ausserhalb Neapels begegnet dies Motiv im Grabmal Fr. Pazzi in der Vorhalle von S. Croce zu Florenz.

war oben schon die Rede. Die charakteristische Grabstatue Inno-
cenz' IV. († 1254) im Dom zu Neapel s. unter Sculptur. a

Endlich beschliesst Verona den Kreis italisch-gothischer Gräber-
formen mit den berühmten Denkmälern der Scaliger, bei S. Maria b
Antica. Neben mehrern einfachern zeichnen sich diejenigen des
Can Grande (1329), des Mastino II. (vor 1351) und des Can Signorio
(von 1374) als Freiarchitekturen aus; das zu Grunde liegende, ver-
schiedenartig ausgebildete Motiv ist der erhöhte Sarkophag mit liegen-
der Statue unter einem Baldachin auf Säulchen, der mit einer Reiter-
statue gekrönt ist. Culturgeschichtlich sind diese Gräber ebenso
merkwürdig als in Betreff der Kunst. Ausserhalb der Kirche, in mehr
politisch-monumentaler als in religiöser Absicht von den Gewalt-
herrschern Verona's noch bei Lebzeiten errichtet, sind sie die Vorstufe
jener ganz profanen Reiterdenkmäler, wie sie später von den Vene-
zianern als politische Belohnung für ihre Feldherren gesetzt wurden.
Hier sind die Reiterstatuen noch unterlebensgross auf dem Gipfel
angebracht; etwa gleichzeitig entsteht aber das lebensgrosse Reiter-
denkmal Barnabò Visconti's (c. 1370—80), jetzt im Museo archeo- c
logico zu Mailand), und wenig später stellt die (hölzerne) Reiter-
statue P. Savello's († 1405) in den Frari zu Venedig, sowie das d
Grab eines Generals und Verwandten der Scala, des Sarego, links
im Chor von S. Anastasia (1432), Ross und Reiter schon in natür- e
licher Grösse und als die Hauptsache dar (wovon unten). — Das
übrige Figürliche an den Gräbern der Scaliger, selbst an dem präch-
tigen des Can Signorio (von *Bonino da Campione*), ist ebenfalls mehr
sachlich als künstlerisch wichtig. Die sechs Helden, welche in den
Baldachinen des letzteren prangen, sind noch als heilige Krieger zu
verstehen (die Heiligen Georg, Martin, Quirinus, Sigismund, Valentin
und Ludwig IX.); wenige Jahrzehnte später wären es schon eher
jene unbestimmten römischen Heroen, welche an den Dogengräbern
der *Lombardi* Wache zu halten pflegen.



Die Ursprünge der modernen Baukunst und Decoration, bei welchen wir dem innern Werthe und den Architekten zu Gefallen etwas umständlicher verweilen wollen, heissen in der jetzigen Kunstsprache die Renaissance.[1]) Schon die betreffenden Künstler selbst glaubten an eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur und meinten diesem Ziele wirklich sich zu nähern; in der That aber bekleideten sie nur die von ihnen selbst geschaffenen Compositionen mit den antiken Detailformen. Die römischen Baureste, so grosse Begeisterung ihnen im 15. Jahrh. gewidmet wurde, und so viel reichlicher als jetzt sie auch vorhanden waren, gaben doch für die Lösung der damaligen Aufgaben zu wenige unbedingte Vorbilder. Für mehrstöckige Bauten z. B. war man fast einzig auf die römischen Theater und auf das damals noch vorhandene Septizonium Severi angewiesen, welches letztere denn allerdings einen bedeutenden Einfluss ausübte; für Prachtbekleidung von Mauern fand man nichts Besseres vor als die Triumphbogen. Von irgend einer Unterscheidung der Epochen war noch nicht die Rede; man nahm das Alterthum als Ganzes zum Muster und berief sich auf das Späteste wie auf das Früheste.

Es wird bisweilen bedauert, dass Brunelleschi und Alberti nicht auf griechische Tempel statt auf Bauten von Rom stiessen; allein man vergisst dabei, dass sie nicht eine neue Compositionsweise im Grossen, sondern nur eine neue Ausdrucksweise im Einzelnen von dem Alterthum verlangten; die Hauptsache brachten sie selbst mit, und zu ihrem Zweck passten gewiss die biegsamen römischen Formen besser.

Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Thür gewartet; in den romanischen Bauten Toscana's aus dem 12. u. 13. Jahrh., in den Fresken Giotto's und seiner Schule zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gothische Stil dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Grossen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Beziehung. Während man, so zu sagen, unter dem Vorwand des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich, wie oben erläutert wurde (S. 57 u. fg.), das eigenthümlich italienische Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse, und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Sie wusste dieselbe

---

1) Vergl. des Verfassers „Geschichte der Renaissance in Italien“.

gar wohl zu würdigen, und Michelangelo hat nicht ohne Grund S. Maria Novella „seine Braut" genannt.

Für das 15. Jahrh. kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermässige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich decorativen Charakter giebt. Allein die bessern Künstler liessen sich davon im Wesentlichen nicht übermeistern; und dann hat auch diese Verzierungslust selber nach Kräften eine gesetzmässige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert, ohne zu verwildern.

Wir können zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen. Die erste reicht etwa von 1420 bis 1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisirt werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; es ist die goldene Zeit der modernen Architektur, welche in den grössten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Decoration erreicht. — Von 1540 an beginnen schon die ersten Vorzeichen des Barockstils, welcher sich einseitig an die Massen und Verhältnisse hält und das Detail willkürlich als äussern Scheinorganismus behandelt. Auch die allerhöchste Begabung in einem Michelangelo, Palladio, Vignola, Alessi, Ricchini, Bernini hat nicht hingereicht, um etwas in jeder Beziehung Mustergültiges hervorzubringen; von ihrem unvergänglichen relativen Werth wird weiter die Rede sein.

Die Entwicklung der Architektur der Renaissance beruht vor allem auf dem Wirken einiger Meister allerersten Ranges und knüpft sich oft an Schöpfungen, die nicht vollendet, zerstört, ja oft fast ganz verschollen sind. Daher so viele Lücken, Räthsel und irrige Ansichten. Brunelleschi und Alberti sind es, welche die zwei ersten Riesenschritte gethan; Bramante that den dritten, und mit ihm, genau hundert Jahre nach dem Auftreten Brunelleschi's brach die Kunst zusammen, aber zugleich war jede Lösung, jede Form und Combination, bis auf Palladio inbegriffen, gefunden. Der Einfluss Michelangelo's, so mächtig er war, ist kaum eine Entwicklung zu nennen.

Von der Grossartigkeit und Vollkommenheit der Bauten, die von 1500—1520 in Rom unter dem Einflusse Bramante's und Rafael's entstehen sollten, wird man sich schwerlich je eine Verstellung machen können. Wer im Stande ist, an den Bauten Griechenlands und des Mittelalters das zu erkennen, was wirklich organisch ist, wird zugeben, dass der von diesen Meistern und von einem Fra Giocondo und Lionardo erstrebte ideale Organismus ebenso berechtigt ist wie jene. Die Griechen wären die ersten gewesen, für solche Aufgaben ihre Formen in diesem Sinne umzuwandeln.

Und wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie die moderne Zeit bedarf, rückwärts gesucht werden soll, so hat dieser Stil, der allein ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiss den Vorzug vor allen andern. Nur suche man ihm zuerst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältniss zum Material. Der gewöhnliche Baustein spricht sich eigenthümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichthums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz und wiederum einen verschiedenen dem Stucco zugemuthet finden; und zwischen all diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig. Aeusserst beherzigenswerth bleibt es, dass kein Stoff sich für etwas ausgiebt, was er nicht ist. Es giebt z. B. keine falsche, von Mörtel nachgeahmte Rustica vor den mittlern Jahrzehnten des 16. Jahrh.; wer in den guten Zeiten der Renaissance nur mit Mörtel zu bauen vermag, gesteht es zu und begnügt sich mit der Derbheit der steinernen Fenstergewandungen und Gesimse. Aufgemalte Rustica kommt freilich schon frühe vor, allein dann in rein decorativem Sinne, nicht in der Absicht zu täuschen. (Ein sehr frühes Beispiel, wohl aus dem Anfange des 15. Jahrh., am Palast Conte Bardi in Florenz, Via de' Benci 3.) Sie ist auch ganz anders behandelt als das, was etwa an modernen Häusern von dieser Art (mit Schlagschatten etc.) hingemalt wird.

Einzelne grosse Befangenheiten hängen selbst den florentinischen Baumeistern an. Die Ecken gewölbter Räume z. B. bedurften entweder gar keiner besonderen Form oder aber eines vortretenden Pfeilers, auf welchem dann die von beiden Seiten herkommenden Bogen, die Träger des Gewölbes ruhten; wenigstens eines abschliessenden Pilasters. Statt dessen schlug man oft einen Mittelweg ein und liess einen ganz schmalen Pfeilerrand mit einzelnen Bestandtheilen eines Capitäls aus der Ecke hervorgucken. Ueber die äussere Bekleidung der Kirchen, abgesehen von der Fassade, ist man erst spät ins Klare gekommen. Die Profilirung hat lange den Charakter der Willkür und trifft das Wahre und Schöne mehr durch unbewussten Takt als vermöge eines Systems. In der Behandlung der Kranzgesimse kommen unglaubliche Schwankungen vor. An den venezianischen Bauten geht bisweilen durch die grösste Pracht ein auffallender Mangel an organischen Gedanken hindurch. Das Gefühl für schöne Verhältnisse der Flächen zu einander, für schöne Contraste ihrer Bekleidung (durch Rustica, Pilaster u. s. w.) macht gar oft einer blossen eleganten Einrahmung Platz, die alle vier Seiten mit demselben zierlichen Profil umzieht und sich weiter um nichts kümmert; so z. B. an manchen oberitalischen Bauten u. s. w.

Abgesehen von den Schöpfungen der Hauptmeister offenbart sich an allen Enden der Hauptmangel dieses ganzen Stiles; das Unorga-

nische. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Functionen aus, welchen die betreffenden Bautheile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deshalb nur wenig organische Stile vorfinden. Ich glaube indess, dass es eine bauliche Schönheit giebt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen diese nicht widersinnig gebildet sein. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit; nun übt offenbar ausser den schönen, strengen Formen auch eine gewisse Vertheilung der Grundflächen (Räume) und Wandflächen einen solchen Reiz aus, selbst wenn sie nur mit leidlichen, widerspruchslosen Einzelformen verbunden ist. Ja, es werden Aufgaben gelöst, Elemente der Schönheit zu Tage gefördert, welche in den beiden einzigen streng organischen Stilen, dem griechischen und dem nordisch-gothischen, nicht vorkommen und sogar nicht vorkommen konnten. Was insbesondere die Renaissance, sowohl die frühere als die spätere, in dieser Beziehung Grosses geschaffen hat, soll im Folgenden kurz angedeutet werden.

Natürlich blieb auch in der Blüthezeit der Renaissance das Beste und Grossartigste unausgeführter Entwurf. Wir erfahren durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen, welche die grösste Sehnsucht rege machen, wie *Brunelleschi* einen grossen Palast für die Mediceer, *B. Rossellino* eine neue Peterskirche sammt Umgebung und Residenz entwarf, *Bramante* aber dies alles mit höchster Macht und Schönheit zu verwirklichen begonnen hatte, zahlloser anderer Projekte der grössten Meister nicht zu gedenken. Die reiche Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien enthält von dieser Gattung weitaus das Wichtigste. Für Architekten, welche mit der oft nur andeutenden Ausdrucksweise des Zeichners, namentlich mit den perspectivischen Halbansichten von Interieurs rasch vertraut sind, hat die Besichtigung derselben einen grossen Werth.

Noch eine andere Quelle kann uns das Bild dieses Stiles ergänzen helfen. So reich auch eine Anzahl besonders kleinerer Gebäude mit dem heitersten Schmuck ausgestattet ist, deren Venedig vielleicht die zierlichsten enthält, so konnten doch Marmor und Erz nicht alle Phantasien verwirklichen, denen sich die decorative Neigung des 15. Jahrh. hingab. Wer auch diese kennen lernen will, betrachte die auf gleichzeitigen Medaillen und Reliefs dargestellten Baulichkeiten. Unter den
Reliefs seien hier erwähnt die Arbeiten *Donatello's* im Santo und a
der Sarkophag *Duccio's* in der Capella degli Antenati in S. Francesco in Rimini; man sieht daraus, wie frühe schon Lösungen, die b
dem reifen Stile anzugehören scheinen, vorkommen. Ein Gleiches gilt

von den Architekturen auf Bildern; sie sind bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch nicht nur oft von grossem Reiz, sondern auch zur Kenntniss des Baugeistes jener Zeit unentbehrlich, wobei nicht zu vergessen ist, dass viele Maler zugleich Baumeister waren. *Mantegna* und seine ganze Schule ist sehr reich an Hintergründen von Hallen mit Reliefs; von den Ferraresen ahmte ihn *Mazzolino* hierin mit Uebertreibung nach; *Pinturicchio* ergiebt durchgängig Vieles, *Dom. Ghirlandajo* Einiges und Gutes (Chor von S. Maria Novella in Florenz); selbst ein Maler dritten Ranges wie *Domenico di Bartolo* verleiht seinen Werken (Fresken im Hospital della Scala zu Siena) ein grosses Interesse durch solche Zuthaten. *Sandro Botticelli* und *Filippino Lippi* waren vollends unermüdlich darin. Vorzüglich aber offenbaren die Fresken des *Benozzo Gozzoli* im Camposanto zu Pisa den Geist der Renaissancebauten in reichem Maasse. Ausserdem möchte ich noch auf die kleinen Legendenbilder aus der Sacristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (Pinakothek, Nr. 209 fg.) aufmerksam machen, welche einen ganzen Cursus idealer Renaissance ohne Phantasterei gewähren. Ferner *Perugino's* Schlüsselamt in der Sixtina. In *Rafaels* Sposalizio (Brera in Mailand) findet sich dann ein gesetzmässig schönes Zusammenwirken der geschichtlichen Composition und des baulichen Hintergrundes, welcher hierauf rasch seinen überreichen Schmuck verliert und in die Dienstbarkeit des malerischen Ganzen tritt. Daneben scheidet sich (schon mit *Baldassare Peruzzi's* Malereien im ersten obern Saal der Farnesina in Rom) eine sog. Prospectmalerei als eigene Gattung aus.

Mehrere der grössten Historienmaler haben indess fortwährend dem baulichen Hintergrund alle Sorgfalt zugewendet, wo der Gegenstand denselben irgend zuliess. So vor allem *Rafael* in der „Schule von Athen" (die Architektur nach einer Skizze *Bramante's*) und der „Messe von Bolsena" (die des „Heliodor" ist schwächer). Dann zeigt sich *Andrea del Sarto* in seinen Fresken (Vorhalle der Annunziata zu Florenz) als ein Meister einfach edler Baukunst. Von den spätern sind die Venezianer in dieser Beziehung am reichsten (wie auch schon das Quattrocento in den Gemälden des *Bellini, Cima* und namentlich des *Carpaccio* oft überreich an malerischen und phantastischen Motiven ist), *Paul Veronese* zumal, obschon alle seine Prachthallen das einzige Gebäude der Schule von Athen nicht aufwiegen. In der Zeit der entarteten Kunst nahm dieser Bestandtheil der Malerei schon als Hülfsmittel der Illusion einen neuen, beträchtlichen Aufschwung, und unsere bedeutendsten Historienmaler könnten wohl einen Padre *Pozzo,* einen *Luca Giordano* und dessen Schüler um ihre ungemeine Fertigkeit in der Linien- und Luftperspective architektonischer Gründe beneiden. — Sehr edel, obwohl etwas kalt, ist die Architektur in den Bildern des *Nic. Poussin* (auch wohl des *Claude Lorrain*) gestaltet

Ausser den Gemälden sind auch die Intarsien (eingelegten Holzarbeiten) an den Chorstühlen mancher Kirchen sehr belehrend; mit Vorliebe wurden darin architektonische Ansichten dargestellt, oft von reicher, phantastischer Art; die besten vielleicht in S. Giovanni zu Parma. Auch wo die Intarsien geschichtliche Scenen enthalten, sind a
die baulichen Hintergründe bisweilen wichtig; so an den Chorstühlen von S. Domenico in Bologna. b

Der Erste, welcher nach emsigem Studium der Ruinen Roms mit vollem Bewusstsein dessen, was er wollte, die Bauformen des Alterthums wieder ins Leben rief, war bekanntlich *Filippo Brunelleschi* von Florenz (1377—1446). Die Kuppel des Domes (von 42 m Spann- c
weite), als grösstes mechanisches Meisterwerk alles bisher[1] Geleistete überbietend, ist für die grosse Stilveränderung, die sich an Brunelleschi's Namen knüpft, wenig bezeichnend. Von der äusseren Decoration gehören ihm ausser der Laterne nur die vier an den Tambour gelehnten halbrunden Bauten. Das Gesims Brunelleschi's sollte auf Consolen ruhen und ein durchbrochenes Geländer tragen. — *Talenti* wird wohl wie *Arnolfo*, der ursprüngliche Baumeister, eine nicht so hohe, die drei Arme des Kreuzes nur mässig überragende Kuppel beabsichtigt haben; schon *Giov. di Lapo Ghini's* Entwurf von 1360 hatte den Tambour, und die Commission der acht Meister (1367), nicht erst Brunelleschi bestimmte seine Ausführung mit den Rundfenstern unter der gewaltigen Spitzkuppel. In der Wirkung steht sie in mancher Beziehung tief unter der Kuppel von S. Peter; allein die Vergleichung ist eine ungerechte und dafür der ganze Aufbau, von hinten gesehen, anregender und lehrreicher. Fürs Erste würde sie ohne die abscheulichen Malereien der *Zuccheri*, mit einer einfachen, dem Organismus folgenden Decoration in heller Färbung (wie die von Brunelleschi geplante Mosaicirung), einen ganz andern Anblick von innen gewähren und nicht mehr einer flachen dunkeln Decke gleichen; sodann ist hier zum ersten Mal der Cylinder bedeutend behandelt und eine Aufgabe der Construction gelöst, die man später sowohl mechanisch überbieten als auch in reichern und freiern Formen ausdrücken konnte, welche aber das erste Mal am schwierigsten war. Brunelleschi war zudem auf alle Weise durch den Unterbau aus der Zeit Talenti's gebunden.

Fast gleichzeitig mit dem Dombau begannen Brunelleschi's Arbeiten für S. Lorenzo (1421) und zwar mit der 1428 vollendeten d
Sacristei; als er starb, war das Kreuzschiff unvollendet und das Lang-

---

1) Die Studien *Brunelleschi's* begannen 1417; zu der Wölbung wurde 1420 der Grund gelegt, und 1434 wurde sie vollendet, 1436 geweiht; gleichzeitig wurde ein Modell zur Laterne angenommen, deren Ausführung (1445—1467) erst kurz vor Filippo's Tode begann.

haus noch nicht begonnen (beides von *Ant. Manetti di Ciaccheri* und nach dessen Tod [1460] von seinem gleichnamigen Sohne ausgebaut). Auf einmal wird die Form einer Basilica oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiste belebt; die Säule erhält wieder ihr Gebälkstück und ihre antike Bildung, die Bogen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenschiffen schliessen sich die Kapellen als niedrige Nischen reihenweise an, Alles mit streng durchgeführter Bekleidung von Pilastern und Gesimsen, dergleichen damals wohl noch an römischen Nischenbauten erhalten war. Die Decke des Haupt- und Querschiffes (in moderner Zeit erneuert) ist flach; die Kuppel (des *Manetti* von Filippo's Absichten abweichend, ohne Cylinder) ist weislich anspruchslos, da sie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht beherrschen könnte. Die reichen Rundformen sparte Brunelleschi für die Sacristei auf, welche über ihrem Quadrat eine polygone niedrige Fächerkuppel mit Lünettenschildern und über dem zierlichen Ausbau für den Altar eine kleine Flachkuppel hat. Der Kreis entfaltet hier ein mannigfaltiges, herrliches Gerüste, das die Decke bildet, die Wände gliedert und zugleich Raum und Rahmen für bildnerischen Schmuck abgiebt. — Aussen am Oberschiff ein regelmässiges Gebälk über der sonst glatten Backstein-Mauer; Brunelleschi konnte sich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über blosse Mauern hingeführt hatten (Tempel des Antonin und der Faustina). Die Fassade, für welche nach ihm auch Michelangelo Entwürfe machen musste, ist vor lauter grossen Absichten ein Rohbau geblieben.[1]) Der Klosterhof wurde erst 1457 begonnen, ob nach Brunelleschi's Entwurf, ist ungewiss.

a 1436 oder gleich darauf[2]) wurde eine zweite Basilica, S. Spirito, von ihm begonnen, aber erst lange nach seinem Tode von *Ant. Manetti* und *Giov. da Gajuole* (1403—78) nach seinem Entwurf vollendet. Die Kapellennischen, mit den Nebenschiffen gleich hoch, waren ursprünglich aussen rund. Für manches Detail ist Brunelleschi nicht verantwortlich zu machen. (Die übertrieben grossen Portalakroterien; das Zusammentreffen zweier Fenster in einer Ecke aussen!) Auch die kleinliche Kuppel des *Salvi d' Andrea* (1482 erst vollendet; von ihm ist auch die Verkleidung der innern Fassadenwand) dürfte seinen Gedanken unvollkommen wiedergeben. Ihm gehört aber die Herumführung der Nebenschiffe um Querbau und Chor, trotz der oft getadelten Zweitheiligkeit der Abschlüsse. Unser Auge ist an Schlussintervalle von ungerader Zahl zu sehr gewöhnt, um dieser Freiheit leicht gerecht zu werden. An sich ist der perspectivische Durchblick dieser hintern Theile sehr schön.

---

* 1) Der Entwurf Michelangelo's ist bekannt; mehrere Studien im Museo
** Buonarroti. Zahlreiche Fassaden Giuliano da Sangallo's in den Uffizien, darunter einige, die passender sind als diejenigen seines grossen Freundes.

2) Das 1471 abgebrannte S. Spirito stand nicht auf dem Terrain des Neubaues

Für die ganze Entwicklung der Renaissance von grosser Bedeu-
tung ist die Kapelle des Geschlechtes Pazzi, im vordern Kloster- a
hof von S. Croce in Florenz (seit 1430 im Bau, bei Brunelleschi's
Tode in der Ausschmückung noch nicht vollendet), eine Centralanlage
auf dem Grundriss des griechischen Kreuzes, ähnlich, nur harmonischer
und leichter gegliedert, wie das Innere der Sacristei von S. Lorenzo;
an Klarheit des Aufbaus, Raumschönheit, Feinheit des Schmuckes sich
dem Vollkommensten anreihend, was die Renaissance geschaffen.
Die Kuppel in Fächerform mit kleinen Rundfenstern und Ziegeldach
ist eine Lieblingsform bei Brunelleschi's Nachfolgern geworden. (*G. da
Sangallo* u. a. ahmte sie, nur über einem griechischen Kreuz, in der
Madonna delle Carceri zu Prato nach.) Höchst anmuthig ist die Vor- b
halle, ein Tonnengewölbe auf Säulen, in der Mitte durch einen Haupt-
bogen und eine Kuppel mit glasirten Cassetten unterbrochen. (Sie
gab u. a. *Ventura Vitoni* das Motiv zur Vorhalle der Umiltà in Pistoja.) c
Obwohl in der Fassade unvollendet, wird dieses Gebäude, auch ab-
gesehen von den Reliefs des L. della Robbia, immer als einer der rein-
sten Klänge aus dem 15. Jahrh. wirken (jetzt in Restauration begriffen).

Das kuppelbedeckte Achteck des Oratorio degli Angeli (1434) d
(Camaldulenserkloster) ist formlose Ruine geblieben. In dieser einzigen
consequenten Centralanlage Brunelleschi's sollte die Nische zum
ersten Male in der modernen Baukunst wieder zur Geltung kommen,
damit so das Princip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge.

Als städtischer Zierbau ist die Halle des Findelhauses auf e
Piazza dell' Annunziata (links, von der Kirche kommend) ein wahres
Muster anspruchsloser Schönheit. Es sollte keine Wachthalle und
kein politischer Sammelort, sondern nur ein weiter, sonniger Warte-
raum sein, der nun mit seiner harmlosen Docoration (den Medaillons
mit den Wickelkindern des Andrea della Robbia) und seinem einfachen
obern Stockwerk die anmuthigste Wirkung macht. Begonnen 1419
oder 1420, also der früheste Bau des Meisters, den wir kennen, —
wie auch das hier und da noch schwerfällige Detail, die weniger feine
Profilirung verräth. Der Architrav während einer Abwesenheit Bru-
nelleschi's als Rahmen missbraucht. Das äusserste Feld rechts und
links erst später hinzugefügt. Der grosse Hof 1426, der dritte Hof
1436 begonnen. Die Halle gegenüber eine Nachbildung von *Antonio* f
da Sangallo d. Ä. und *Baccio d' Agnolo.* — Die Loggia di San Paolo g
auf Piazza S. Maria Novella entstand als freie Nachbildung der Inno-
centihalle erst 1489—96; — dieser und der vorigen wenigstens sehr
ähnlich: die vermauerte Halle an der Via S. Gallo, welche jetzt h
die Rückseite der Dogana bildet.

Von den vollständigen Klosterhöfen glaube ich dem Brunelleschi
den zweiten Kreuzgang von Santa Croce in Florenz mit Sicher- i
heit beilegen zu dürfen (voll. erst 1453). Es ist einer der schönsten der

Renaissance, mit vollständig durchgeführten Bogenprofilen und Gesimsen, die Füllungen und Medaillons; das obere Stockwerk flach gedeckt auf Säulen mit trefflichen Consolen. — An Bauten dieser Art gab Brunelleschi den Säulen kein Gebälkstück, weil die dünnen und zarten Verhältnisse des Ganzen dadurch übertrieben worden wären und weil die Höhe wohl eine gegebene war.

Wie man dazumal, allerdings mit reichlichen Mitteln von dem grossen Cosimo ausgestattet, eine ländliche Chorherrnresidenz als Villa
a gestaltete, zeigt die sog. Badia von Fiesole. Brunelleschi's Autorschaft dafür, die zuerst Vasari angiebt, ist nach den neuesten Forschungen — selbst was auch nur den Entwurf betrifft — mehr als zweifelhaft geworden. Die Ausführung begann erst zehn Jahre nach seinem Tode, 1456—66. Es ist ein unregelmässig schönes, dem Bergabhang folgendes Aggregat von Einzelbauten; ein reizender oblonger Hof, die untere Halle gewölbt, die obere (unvermauert) flach gedeckt; gegen Süden hinaus nach dem Garten eine Halle, deren oberes Stockwerk besonders schöne Consolen über den Säulen hat; die übrigen Räume unten sämmtlich gewölbt mit Wandcapitälen oder Consolen; — nur einfach entwickelt und ohne die Verfeinerung der letzten Zeiten des 15. Jahrh., aber rein und schön erscheint das Decorative, wie z. B. die Kanzel im Refectorium (1460) und der Brunnen in dessen Vorsaal; — die Aussenmauern durchgängig glatt und nur mit den
b nothwendigsten Gliederungen versehen. Die Kirche (1463—66), an deren Fassade ein Stück des ältern Baues im Stil von S. Miniato beibehalten ist (vgl. S. 36 d), bildet ein einschiffiges Kreuz mit Tonnengewölben, über der Kreuzung selbst mit einem Kuppelsegment; Alles ist mit absichtlichster Einfachheit behandelt; die Nebenkapellen öffnen sich als besondere Räume mit besondern Pforten gegen das Langschiff; das Aeussere ist glatt mit wenigen Wandstreifen und sparsamen Consolen; die ganze Kirche einzig schön in ihrer Art.

In dem unvollendet gebliebenen Obergeschoss des Palazzo di
c Parte Guelfa in Via delle terme (seit 1418, noch 1452 arbeitet *Maso di Bartolomeo* Capitäle für den Saal), dem frühsten seiner erhaltenen Profanbauten, brachte Brunelleschi zuerst Pilaster in Anwendung, ein Motiv, das durch Alberti und Bramante ausgebildet in der Hochrenaissance eine so bedeutende Rolle spielt. Die gewaltigen Rundbogenfenster geben dem Bau ein vornehm stolzes Ansehen. Der riesige Saal im Innern zeigt — ebenfalls zuerst an einem Privatbau — Pilastergliederung; der Abschluss nach oben fehlt auch hier.

Sodann erweiterte Brunelleschi für Luca Pitti dessen Villa in
d Rusciano (seit 1434, vor Porta S. Niccolò gelegen, jetzt im Besitz des Freiherrn Stumm; von seinem Bau nur noch ein kleiner Hof und die ursprüngliche Disposition der Räume mit ihren Holzdecken übrig) und
e entwarf den Palazzo Pitti, dessen Fassadenbreite nur 7 Fenstern

entsprach (erst nach des Meisters Tode begonnen, der Hof 1558—70 von *Ammanati*, die Vorbauten aus neuer Zeit; das Innere durchgängig später eingetheilt als die Fassade). Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel grössern, hat dieser Palast den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem ansteigenden Erdreich und seine wirklich grossen Dimensionen begünstigen diese Wirkung, im wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältniss der mit geringer Abwechselung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der, mit solchen Mitteln versehen, allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte? — Die einzige grosse Abwechselung, nämlich die Beschränkung des obersten Stockwerkes auf die Mitte, wirkt allein schon colossal und giebt das Gefühl, als hätten beim Vertheilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt. (Man vergleiche z. B. die beträchtlich grössere Fassade des Palastes von Caserta zwischen a
Capua und Neapel, von *Vanvitelli.*)

Aber Brunelleschi verstand auch den reizvollsten Zierbau, wie der Pal. Quaratesi (ehemals Pazzi) beweist, wenn anders ihm dessen b
Entwurf und Baubeginn (seit 1445) mit Recht zugetheilt werden, denn vollendet wurde er erst 1462—70, sehr wahrscheinlich durch *Giuliano da Majano.* Die Fenster der Fassade und des auf Bogenhallen ruhenden, jetzt leider vermauerten Hofes sind mit Laubwerk eingefasst, die Bogenfüllungen mit Medaillons verziert, welche antike Köpfe enthalten; Rustica nur am untern Stockwerk. Die Capitäle im Hof mit Candelabern und Delphinen (letztere als Anspielung auf das Wappen der Pazzi) rühren sicher nicht mehr von Brunelleschi her, er hat ausschliesslich die einfachern Formen der korinthischen Ordnung nachgeahmt, und zwar in eigenthümlicher Umgestaltung; die ionische gebrauchte er bloss decorativ (Balustradengalerien in der Domkuppel, an Capp. Pazzi und Pal. Pitti), freilich nach sehr geringen römischen Vorbildern, worin der Missverstand überwogen haben muss. Von dem vollständigen korinthischen Capitäl hatte er einen nur mangelhaften Begriff und bildete z. B. die Stengel der Mitte ebenso zu Voluten aus wie die der Ecken. (Cappella Pazzi, Findelhaus, selbst S. Lorenzo.)

Was Brunelleschi angefangen hatte, führte der Florentiner *Michelozzo* (1396—1472) weiter, nicht mit bahnbrechenden, genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verstand und Geschick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältniss zu den vorhandenen Mitteln. Von der 1434 im Auftrage Cosimos de Medici durch ihn erbauten Bibliothek von S. Giorgio maggiore in Venedig ist c
nichts erhalten. Er erbaute sodann (sicher erst nach 1434) den gewaltigen Palazzo Riccardi (damals Medici) und stufte dabei (nach d

dem Vorgange Brunelleschi's am Pal. Pitti) die Rustica nach Stock-
werken ab, vom Rohern zum Feinern. Die Fassade war ursprüng-
lich nur halb so lang als jetzt. Wohl sehen die zierlichen Fenster
der zwei obern Stockwerke etwas gedrückt aus zwischen dem un-
geheuern Quaderbau des Erdgeschosses und dem grossen Haupt-
gesimse; wohl sieht man den Baumeister bei der Behandlung des
erwähnten Hauptgesimses schwanken und irre gehen sowohl in den
Formen als in der Dimension; allein ohne diesen Palast hätten
Bern. Rossellino und Benedetto da Majano später die ihrigen nicht
zu Stande gebracht. Der Hof mit seiner Säulenhalle (zuerst mit
Compositacapitellen, die Michelozzo dann mit Vorliebe anwendet;
etwas früher schon am Brancaccidenkmal), den beiden Gesimsen
darüber und den rundbogigen Fenstern der obern Stockwerke ist
das Vorbild für zahllose Hofbauten des 15. Jahrh. geworden. Für
seine Decoration mit Sgrafitti lieferte *Maso di Bartolomeo* noch 1452
Entwürfe. (Von einem für Cosimo in Mailand nach 1455 errichteten
a Palast ist nur das Portal im Museo archeologico im Castel und
b zum Theil die Halle des ersten Hofes in der jetzigen Casa Vismara,
Via de Bossi erhalten.)

c Michelozzo selbst bildete den vordern Hof des Palazzo Vec-
chio (1454) ähnlich, nur mit Ausnahme der stärkern untern Stützen
(deren Stuccoverzierung übrigens sammt dem ganzen Arabesken-
werk der Gewölbe erst vom Jahr 1565 ist). Der Hof des Pal.
d Corsi (ehemals Tornabuoni, unweit Pal. Strozzi) hat unten eine
sehr geräumige Säulenhalle (Composita) mit stark überhöhten Bogen,
dann ein Gesimse mit Medaillons und Fenster, endlich oben eine
e offene Halle (korinthisch). Die Villa Ricasoli bei Fiesole (ur-
sprünglich Kloster S. Girolamo, jetzt Professhaus der Jesuiten,
1451—62) zeigt nur noch in ihrer S. Michaelskapelle, die nahe
f Villa Mozzi (um 1450 für Giovanni Medici erbaut) nur noch in
ihrer allgemeinen Anlage die Erfindung Michelozzo's; in der letz-
tern hat die hübsche untere Halle eine viel spätere Bekleidung.

Die Klosterbauten Michelozzo's sind einfach und zeichnen sich
g neben denjenigen Brunelleschi's auf keine Weise aus. In S. Croce
gehört ihm das (völlig schlichte) Noviziat, der Gang bei der Sacristei
(mit stattlichen halbgothischen Fenstern), die Giebelthüre davor und
die an dessen Ende gelegene Capp. Medici, alles dies bald nach 1434
h ausgeführt. Von den Bauten in S. Marco (1437—43) sind von ihm
beide Kreuzgänge und mehrere Treppen nebst der Sacristei, bei
deren Bau er sich gewiss mit sehr Wenigem behelfen musste, endlich
die dreischiffige gewölbte Bibliothek (1441 vollendet) erhalten. Auch
i der Neubau von S. Maria de Servi (1444—60) gehörte Michelozzo
an; übrig ist davon nur noch der schöne Vorhof und die Sacristei,
mit zwei weiten Flachkuppeln und halbrunder Apsis (1459). In der

Nähe von Florenz baute er Kloster und Kirche der Zoccolanti al a
Bosco, bei Caffagiolo (1443), in Mailand die Cappelle Por- b
tinari an S. Eustorgio (1462—66, s. S. 143 d). Neuerdings ist c
ihm auch die Fassade von S. Agostino in Montepulciano mit d
Wahrscheinlichkeit zugeschrieben worden, in deren Hauptgeschoss er sonderbarerweise zur Gothik zurückkehrt (der oberste Stock sammt Giebel erst von 1509).

Da im Ganzen die von Michelozzo ausgebildete Bauweise ihre Herrschaft in Florenz sehr lange behauptete, so wollen wir eine Anzahl Bauten, deren Urheber nicht genannt werden, gleich bei diesem Anlass aufzählen. Die Kirche S. Felice (1457), tonnen- e
überdecktes Langschiff mit 14 meist sehr schönen Wandaltären (die auf toscanischen Säulen ruhende Nonnenempore später) und hübsch disponirter Fassade mit Rundbogenportal vielleicht von *Michelozzo* selbst. Die zierliche Sacristei von S. Felicita (1470) mit besonderm f
hübschen Chörchen, in strenger Anlehnung an Brunelleschi's kleine Kuppelbauten. S. Domenico bei Fiesole in der Anlage der be- g
nachbarten Badiakirche folgend, nur dass die Vierung durch den spätern tabernakelartigen Einbau *Dosio*'s für den Hochaltar eingenommen und der Chor mehr in die Breite als Länge gedehnt ist. Das Detail gute Frührenaissance (bis auf die erst 1635 von *Matteo Nigetti* vorgelegte graziöse Vorhalle). — Von Klöstern erinnert das sehr einfache Monte Oliveto (vom Jahr 1472, vor Porta S. h
Frediano) am unmittelbarsten an des Meisters Stil; die Kirche wiederholt das Motiv seiner Sacristeien und Kapellen in grösserem Maassstabe: ein schmales Schiff mit Kreuzgewölbe auf Wandconsolen und Chorraum mit niedriger Kuppel und Tonnengurte dahinter; der ionische Klosterhof ist wohl etwas neuer. — Die Klosterbauten der Badia, besonders der vordere vermauerte Säulengang (mit zwei i
trefflichen Kapellen von *Ben. Rovezzano*) und ein hinter der Sacristei gelegener reizender kleiner Hof mit gewölbter ionischer Doppelhalle scheinen von zwei verschiedenen Architekten herzurühren. — Von mehreren Meistern, deren aber keiner genannt wird, sind die vier Höfe der sehr sehenswerthen Certosa, eine starke halbe Stunde k
vor Porta Romana; der zweite ist eine der reizendsten kleinen Doppelhallen; der vierte oder Gartenhof liefert den merkwürdigen Beleg, wie sehr bisweilen auf Bemalung der architektonischen Glieder mit Arabesken (hier weiss auf braun) gerechnet wurde. Die (neuere) Hauptkirche selbst, deren Fassade zwar gering und ungeschickt, immerhin aber eines Blickes würdig ist. — Vom Anfang des 16. Jahrh. der kleine Hof des Scalzo (unweit S. Marco), phantasievoll in we- l
nigen Formen durch die blosse Stellung der Säulen. — Ein anderer artiger kleiner Hof als Eingang der Confraternità di S. Pietro m

a Martire (unweit der Annunziata), — Ein Klosterhof bei S. Girolamo, 1528. — Baulich nicht bedeutend die beiden Höfe von Ognis-
b santi; in den vordern ragt das linke Querschiff der Kirche auf gothischen Bogen malerisch herein. — Die drei kleinern Höfe von
c S. Maria Novella, aus verschiedenen Zeiten des 15. Jahrh. —
d Der zweite Klosterhof al Carmine (1490), unten gewölbt, oben mit flachem Gebälk auf Consolen, beide Stockwerke ionisch.

Von Palästen und Privatgebäuden[1]) dieses Stiles sind hier zu
e nennen: Pal. Canigiani (Via de' Bardi Nr. 24) mit einem Hof auf ältern Pfeilern, welche zum Theil Würfelcapitäle tragen; die Treppe mit ihrem Geländer von ionischen Säulchen gewährt einen malerischen Anblick. (Der Ausbau gegen den Garten 16. Jahrh.) —
f Der einfach malerische Hof von Pal. Strozzi (Borgo S. Jacopo Nr. 7).
g — Derjenige von Pal. Casamurata (Via delle Pinzochere Nr. 3). —
h Aus späterer Zeit und sehr stattlich: Pal. Magnani, ehemals Ferroni
i (Via de' Serragli Nr. 6). — Etwa gegen 1500: zwei Höfe des Pal. Ceperello (Corso Nr. 4) mit weit gespannten dünnen Bogen auf Composit-Säulen und zartem Detail. — Ungefähr aus derselben Zeit der
k Hof des Pal. Incontri (Via de' Pucci Nr. 1). — Ebenso Pal. Ginori (Via de' Ginori Nr. 11), dessen Aussenseite schon dem unten zu nennenden Pal. Guadagni entspricht. — Pal. Corsini, Borgo S. Croce
l Nr. 6. — Casa Romanelli, Lung' Arno Guicciardini Nr. 7. — Kleine,
m aber reizende Fassade am kleineren Pal. Corsi, hinter S. Gaetano,
n Via Teatina. — Hübscher Hallenhof Via dei Neri 27.

Die im Ganzen vorherrschende Form ist: Säulenbau um den Hof

---

1) Von den Landhäusern der Frührenaissance um Florenz haben die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der spanischen Belagerung wohl das Beste vernichtet.
* Das Erhaltene mehr oder weniger umgebaut. Villa Michelozzi oder Bellosguardo
** hat noch die untere Halle; Poggio a Cajano, in grösserem und freierem Stil für Lorenzo Magnifico von *Giuliano da Sangallo* erbaut (nach 1479), sehr sehenswerth;
† ebenso die Petraja. Carreggi mit Hof und hübscher Loggia (vielleicht von Miche-
†† lozzo) hat noch wie die Villa Salviati (gegenüber der Badia fiesolana) die mittelalterlichen Zinnen und Machiculis. — Architekten ist die Wanderung vor sämmtlichen Thoren der Stadt in möglichst weitem Umkreis dringend anzuempfehlen. Von den stattlichen (nur ausnahmsweise prächtigen) Villen bis zum Bauernhause herab werden sie hier eine Fülle ländlich-schöner Baugedanken antreffen, die eben nur in der Heimath der modernen Baukunst so beisammen sind. Was in der römischen Umgegend vorhanden ist, zeigt theils mehr den schloss- und palastartigen Charakter, theils mehr bäurische Formlosigkeit. Die Gebäude um Neapel sind bei oft grossem malerischen Reiz insgemein klein und formlos, diejenigen um Genua auffallend städtisch. Die Villen der Venezianer an der Brenta, zum Theil Anlagen des Palladio, bieten bei ganz verschiedener Anlage ähnliche Reize. Florenz allein möchte in seiner Umgebung mehr praktisch Anregendes in dieser Gattung besitzen als das ganze übrige Italien. Doch muss auch den Villen in der Brianza und um Varese (nördlich von Mailand) im Ganzen ein schöner, echt ländlicher Stil zugestanden werden. Es ist überhaupt ein Irrthum, zu glauben, dass die malerische Bauweise in Italien südwärts unbedingt zunehme; die subalpinen Thäler und Ortschaften enthalten schon Manches, das südlich nicht mehr schöner und nicht häufig so schön vorkommt.

oder um einen Theil desselben; an der Wand Consolen, in deren Bildung jeder Architekt neu zu sein suchte; an einer Seite des Hofes ein vorgewölbter Gang im ersten Stock; die Gesimse, eines über den Bogen und eines unter den Fenstern, sehr mässig; ihr Zwischenraum oft mit Medaillons, Wappen u. dgl. verziert und ebenso auch die Bogenfüllungen über den Säulen; die Fenster der obern Stockwerke bis zu Anfang des 16. Jahrh. fast durchgängig halbrund; die Treppen mit Tonnengewölben und fortlaufenden Gesimsen; alle Ausläufe von einzelnen Gewölbekappen durch das ganze Gebäude auf Consolen gestützt. (Dies gilt auch von den Klosterbauten.) Durchgängig ist das Bedeutende mit mässigen Mitteln geleistet.

Die Reihe der unmittelbar und durchaus vor Brunelleschi abhängigen Architekten schliesst mit *Giuliano da Majano* (1432—90).
Von seinem frühsten praesumtiven Bau, Pal. Quaratesi (seit 1462), a
war oben die Rede (S. 115 b). 1466 lieferte er den Plan für die Erweiterung des Doms von San Gimignano durch Chor, Querschiff b
und Kapellen (modernisirt) und zwei Jahre darauf den Entwurf für
die Kapelle der h. Fina ebendort, die sein jüngerer Bruder *Benedetto* c
danach errichtete und ausschmückte. Sie zeigt in ihrer vorzüglichen Wiederherstellung, wie man sich die Interieurs von Brunelleschi und seiner Schule zu ergänzen hat: die Malerei in Verbindung mit der Vergoldung an Friesen, Zwickeln und andern jetzt zumeist weiss erscheinenden Gliedern erhöht die Wirkung ausserordentlich.[1]) In dem
nach seinen Plänen 1470 ausgebauten Kloster S. Flora und Lucilla d
in Arezzo ist nach wiederholten Umbauten nur noch der grosse doppelgeschossige Klosterhof, im Charakter der frühen florentinischen, und vielleicht auch der zweisäulige Vorbau vor der Klosterpforte (dem jetzigen Postamt) von ihm übrig, der seit 1472 nach seinem Entwurf er-
richtete Pal. del Capitano in Sarzana durch einen Umbau des folgen- e
den Jahrh. völlig alterirt. 1474—86 leitete Giuliano den Neubau des
Doms von Faenza. Es ist die zu einem consequenten Gewölbebau f
(durchaus Flachkuppeln) fortentwickelte Säulenbasilica Brunelleschi's mit sog. gebundenem System und Stützenwechsel (quadratische Pfeiler fürs Mittel-, Säulen für die Nebenschiffe), in Grundriss und Aufbau sich sonst enge an S. Lorenzo zu Florenz anschliessend, in Raumwirkung und Detail auffallend nüchtern (die Palmettencapitäle denen

1) Als ähnliches kleines Prachtgebäude ist hier einzuschalten die an S. Mi-
niato bei Florenz angebaute strengschöne Grabkapelle des Card. von *
Portugal von *Antonio Rossellino* (1461) sowie die ganz nach ihrem Muster von
dem gleichen Künstler decorirte Capp. Piccolomini in Montoliveto zu **
Neapel. Ebenso geht die Architektur und die Robbiadecke der Capp. di S.
Giovanni in S. Giobbe zu Venedig (2. Kap. 1) auf das Vorbild der Grab- †
kapelle in S. Miniato zurück (nach 1471), wenn auch hier die polychrome Ausstattung fehlt (florentinisch, vielleicht von *Franc. di Simone Ferrucci* ausgeführt).

a an Pal. Quaratesi ganz ähnlich). Am Palast des Card. Venier in Recanati ist von dem, was Giuliano dort 1477—79 baute, nur noch die Hofloggia (mit den eben erwähnten Lieblingscapitälen des Meisters) und die Dreiviertelecksäulchen an der Fassade erhalten, alles Andere in spätern Umbauten verschwunden. Auch die Portale
b von S. Domenico (1481) und S. Agostino (1484) daselbst zeigen seine Formen und dürften durch die urkundlich bezeugten lombardischen bez. flandrischen Meister nach seinen Entwürfen ausgeführt
c sein. Am Dom von Loreto, dessen Bau er 1479—86 führte, stammt von ihm der Einbau der Strebepfeiler in die Seitenschiffe, das daraus folgende System von Kapellen an ihren Umfassungsmauern, sodann vielleicht auch die Einwölbung des Langschiffs und die Anlage des Kuppeltambours; endlich ist von ihm die äussere Ummantelung der Ostseite, die mit ihrer schrägen Böschung, ihren dicken Festungsmauern mit Zinnenkranz und Wehrgang droben dem Bau das Ansehen einer kriegsbereiten Burg verleiht, angegeben und begonnen (fortgeführt von 1488 an durch *Pietro Amoroso,* von 1490—94 durch *Baccio Pontelli*, s. S. 134d). — Von den in seinen letzten Jahren zu Neapel
d ausgeführten Bauten hat sich nur die Porta Capuana (seit 1485) erhalten: ein Bogen mit Pilastern eingefasst, zwischen zwei Thürmen, mit hohem Fries und Attica, vielleicht das schönste Thor der Renaissance (die Schwere und Häufung des Details verräth die Hände der einheimischen ausführenden Werkleute). Der schöne luftige Sommer-
e palast Poggio Reale, den man aus Serlio's Abbildung kennt, sowie
f die Villa Duchesca, seit 1487 im Bau, sind von der Erde seit
g lange verschwunden; Pal. Cuomo ist nicht von ihm.

Ausserhalb Florenz bewahrt Pescia einige Bauten von *Andrea di Lazzaro Cavalcanti* gen. *Buggiano* (1412—62), dem Schüler und Adoptivsohn Brunelleschi's: das kleine Oratorium der Madonna
h a piè di Piazza (in halbverfallenem Zustande), dessen Idee und Formen bei engem Anschluss an den Meister doch so recht die Unbeholfenheit eines Dilettanten zeigen; und die originelle Capp.
i Cardini in S. Francesco (1451), zu beiden Seiten offen mit je zwei Säulen, die über einem Architrav ein Tonnengewölbe tragen, das nach vorne durch einen Archivolt auf Pilastern abgeschlossen und nochmals durch Halbsäulen und Gebälke triumphbogenartig umrahmt ist. Die reiche, aber nichts weniger als feine Durchbildung verräth immerhin einen Fortschritt gegen das ersterwähnte Werk.

Mit dem grossen Florentiner *Leon Battista Alberti* (1404—1472) beginnt die zweite Periode der Frührenaissance. Abgesehen von Pal. Rucellai ist sein Stil entschieden schon ein römischer. Er ist der erste encyclopädische Theoretiker der italienischen Kunst, ausserdem aber auch einer der ersten Architekten seiner Zeit. Nicht minder

als durch seine Bauten wirkte er durch seine Schriften. Das in diesen aufgestellte sonderbare Princip, es sei unter der Würde des Architekten, seine Gebäude selber auszuführen, setzte er durch: in Rimini baute für ihn der Medailleur *M. de' Pasti*, in Mantua *L. Fancelli* (1430—95), an der Fassade von S. Maria Novella a
Giov. Bertino (di Bettino), den Pal. Rucellai höchst wahrscheinlich b
Bern. Rossellino (1409—1464). Dieser Palast und der mit ihm fast identische Pal. Piccolomini *Rossellino's* in Pienza dürften Reflexe c
der gemeinschaftlichen Thätigkeit beider Meister am wichtigsten Unternehmen jener Zeit, dem bald unterbrochenen Neubau von S. Peter d
und des Vatikans[1]) sein. Bei S. Francesco zu Rimini (1446—55) e
ist die grosse Hauptabsicht — ein riesiger Kuppelbau — nicht einmal bis zu den Anfängen gediehen, und das Langhaus ist nur Hülle um eine schon vorhandene gothische Klosterkirche; auch innen sind die alten Kapellen nur im neuen Stil überkleidet (s. unter Sculptur). Allein die Fassade, beg. 1454, ist hochwichtig, als die früheste der modernen italienischen Kunst und durch den plastischen Ernst, mit welchem die römischen Formen eines Triumphbogens sich hier zu einer neuen Harmonie zusammenfügen. (Das Obergeschoss unvollendet; es sollte nach dem ersten Entwurfe mit einem Rundgiebel bekrönt sein.) Die Seitenfronte rechts, einfach und streng gebildet, enthält in Nischen die Sarkophage der Literaten und Beamten des Hofes. — S. Sebastiano in Mantua (1459), jetzt eine trostlose f
Ruine, ist das erste streng-griechische Kreuz der Renaissance; das Detail unbefriedigend. — An S. Andrea ebenda (erst nach Alberti's g
Tode nach seinen vielfach modificirten Plänen ausgeführt) geht die Fassade von einem andern Princip aus; es ist das erste Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte, aber zugleich die Aussenseite einer edelschönen Vorhalle. Ueber diese ragt dann noch beträchtlich empor der Hauptkörper, aussen fast ganz verbaut, mit moderner Kuppel von *Juvara*, innen mit stark modernisirter Bemalung der Pilaster; aber in der Gesammtanlage majestätisch und als mächtig breites Tonnengewölbe mit je sechs abwechselnd grössern und kleinern Seitenkapellen, Querschiff und kurzem Chor mit halbrunder Apsis vorbildlich für S. Peter in Rom und für die ganze spätere Kirchenbaukunst. — In Florenz rührt der grosse Chorbau der Annunziata (1470—76), errichtet auf dem 1451 nach Miche- h
lozzo's Plan *Nenci di Lapo* begonnenen und bis 1460 durch *A. Manetti di Ciacheri* aufgeführten runden Fundamente, das ihn in der Con-

1) Die päpstliche Residenz sollte damals einen z. Th. noch schlossartigen Charakter mit zahlreichen Thürmen erhalten. (Die Gebäulichkeiten in Fra Angelico's Fresken im Vatikan, in denen Benozzo's im Camposanto und Ghirlandajo's im Chor von S. Maria Novella sind vielleicht Erinnerungen aus den Modellen zu jenem epochemachenden Unternehmen.)

ception band, von ihm her (Bauführer war der gleichnamige Sohn
Manetti's; durch totale Verkleidung und Vermalung im Barockstil
unkenntlich gemacht; das unschöne Einschneiden der unteren ge-
wölbten Kapellen wurde noch vor Beginn des Baues getadelt, aber
Alberti bestand darauf; die Kuppel ohne Laterne). — An der reich
a incrustirten Fassade von S. Maria Novella (voll. 1470) musste er
sich einer schon begonnenen gothischen Decoration anschliessen,
deren sehr leise Gliederung ihm jeden nachdrücklichen plastischen
Schwung verbot und ihn zum Ersatz durch Mosaicirung nöthigte;
am untern Stockwerk ist die ungemein schöne mittlere Thür mit dem
cassettirten Bogen von ihm entworfen, ausgeführt von *Giov. Bertini.*
Im obern Stock gab er das erste bedenkliche Beispiel jener falschen
Vermittelung mit dem untern mittelst verzierter Voluten, wahrschein-
lich weil ihm die von beiden Seiten angelehnten Halbgiebel (die er
doch in Rimini gebrauchte) zu der sonstigen dekorativen Haltung
des Ganzen zu strenge schienen. — Sein schönstes Bauwerk in Florenz,
b der Pal. Rucellai (1446—1451), ausgeführt höchst wahrscheinlich
durch *Bern. Rossellino*, dem an der Durchbildung des Details
wohl der Löwenantheil zukommt, zeigt zum ersten Mal die später so
beliebt gewordene Verbindung von Rustica und Wandpilastern (die
Rustica sehr gemässigt, um die Pilaster nicht zu übertönen) in allen
drei Stockwerken; sie beweist Alberti's Streben, an Stelle der heimi-
schen Tradition (abgestufte Rustica) die classischen Ueberlieferungen
zu setzen. Die Abstufung der Pilaster- und Säulenordnungen, ein
Hauptgesetz der spätern Renaissance, schwebt ihm schon als Ideal
c vor. Die dreibogige Loggia gegenüber ist zu gering in Verhält-
nissen und Details, als dass man sie ihm zuschreiben könnte; aus-
geführt wurde sie erst seit 1468 durch *Ant. di Migliorino Guidotti.*
— Für Giov. Rucellai, in dessen Auftrage er auch die Fassade von
S. Maria Novella erbaute, errichtete Alberti 1467 in der nahen
d Kirche S. Pancrazio die Kapelle mit vermauerten Säulen und dem
köstlichen kleinen Zierbau des „heil. Grabes", wie auch die
e Villa di Quaracchi (zwischen Peretola und Brozzi), wovon jetzt
nur wenige Reste übrig sind.

Piombino bietet mehrere kleine, aber interessante Arbeiten eines
Meisters, der z. Th. unter dem Einflusse Alberti's stand. Die Marmor-
f fassade der Kapelle in der Citadelle mit Pilastern; an dem Giebel
g gothisirende Krabben. — Ferner der Brunnenkranz vor der Kapelle,
h dann in S. Antimo ein auf Consolen ruhendes Grabmal im Chor rechts
und fünf Arkaden eines marmornen Kreuzgangs. Alles um 1458.

Den grossen florentinischen Architekten reiht sich östlich vom
Appenin nur einer ebenbürtig an: *Luciano da Laurana* († 1479, so
genannt vom Castell gleichen Namens bei Zara), insofern er nicht

nur ohne nachweisbare Beeinflussung von Florenz her seinen Schöpfungen einen Hauch ihres Geistes einzuflössen weiss, sondern in den vollendetsten derselben geradezu zur Vollkommenheit der Hochrenaissance überleitet. Am Pal. Prefettizio in Pesaro (beg. vor a
1465) baute er den gegen die Piazza liegenden Flügel: über einer kräftigen Pfeilerhalle nur ein hohes Geschoss mit mächtigen von reichornamentirten Pilastern und Gebälk umrahmten Fenstern (den frühesten dieser Art! ausgeführt durch *Domen. Rosselli,* s. unter Decoration), ohne Rücksicht auf die Bogen der Halle über die Wandfläche vertheilt (fünf Fenster auf sechs Arcaden) — alles von gewaltiger Wirkung. — Sodann sind von ihm die neuern Theile des berühmten Herzogspalastes in Urbino (beg. vor 1467). In dem gegenüber von S. b
Domenico gelegenen Trakte schon 1447 unter dem grossen Federigo von Montefeltre, vielleicht nach seinen eigenen Angaben begonnen, galt er sofort als das vollständigste Beispiel eines prachtvollen Herrschersitzes der Frührenaissance und ist heute noch ein Unicum in Italien. An imposanter Conception, Adel der Verhältnisse und der Profilirung übertrifft Luciano hier alle Zeitgenossen und ist manchmal kaum von seinem Schüler Bramante zu unterscheiden. An dem Arcadenhof, neben dem der Cancelleria dem schönsten der Renaissance, c
hat die Antike ihre volle Herrschaft angetreten; die Capitäle der unteren Arcaden sind denen des Cerestempels in S. Maria in Cosmedin ganz gleich, die der Pilaster des Obergeschosses rein korinthisch, was der Frührenaissance ganz fremd. — Aehnliche Anlage im Kleinen und die gleichen Vorzüge zeigt Laurana's Palast in Gubbio, auf an- d
steigendem Grunde, von malerischer Wirkung, mit Benutzung eines älteren Baues für das Erdgeschoss 1474—80 errichtet; der Hallenhof bloss eingeschossig, sonst dem urbinatischen gleich, im Detail vielleicht noch überlegen; das Ganze gegenwärtig in arg verwahrlostem Zustande. — Endlich leitete Laurana auch den 1474 begonnenen Ausbau des Castells von Pesaro, pittoresk am Meeresufer gelegen. — e

Ehe weiter von der florentinischen Architektur die Rede sein kann, müssen wir einen Blick auf Siena werfen, desser Palastbauten gerade für die Zeit von 1450 an besonders bezeichnend sind. Daneben eine ganze Anzahl kleinerer Gebäude, deren bescheidene Anordnung dem bloss flüchtigen oder abgestumpften Blicke leicht entgehen.

Es sind hauptsächlich die Baumeister des Aeneas Sylvius Piccolomini (Pius II.), welche die Heimath des Papstes zu verschönern unternahmen: *Francesco (Cecco) di Giorgio Martini* von Siena (1439 bis 1502) und *Bernardo Rossellino* (1409—64) von Florenz. Letzterer, den wir schon als Architekten der Fassade der Misericordia zu Arezzo f
und als Bauleiter am Pal. Rucellai zu Florenz kennen gelernt g
haben (vgl. S. 76c u. 122b), schuf das alte Corsignano zu Pienza, h

zur „Stadt des Pius“ um (1460—63). Dort bilden auf äusserst be-
a schränktem Raume der Dom, eine Bischofswohnung und drei
Paläste eine vollständige Baugruppe edler Frührenaissance; hervor-
b ragend darunter der Palazzo Piccolomini mit grossartiger Fassade,
wesentlich auf der Stufe des oben besprochenen Palazzo Rucellai in
Florenz, mit einer Loggia von drei Säulengeschossen, der schönen
Aussicht zu Liebe an der Rückseite; perspectivischer Durchblick in
c der Hauptachse. Der Dom, auf Befehl des Papstes einer öster-
reichischen Hallenkirche nachgebildet, ist im Grundplan und der
Gewölbbildung gothisch, im recht unbeholfenen Detail und in der
Fassade Renaissance (kräftige Mauerpfeiler als theilende Glieder,
neben denen die Säule nur begleitend auftritt). — Selbst der
d Brunnen auf dem Platze (1462) ist von *Bernardo* entworfen.

Von *Fr. di Giorgio's* Bauten in Siena ist keiner urkundlich sicher-
zustellen. Sein einziger sicherer Sacralbau ist die schöne Madonna
e del Calcinajo vor Cortona (beg. 1485; die Kuppel des Floren-
tiners *Pietro di Domenico di Nozzo* 1514 fertig, von der beabsichtigten
wohl kaum verschieden), im Aeussern eine Uebertragung des Formen-
gerüstes der kleinen sieneser Kirchlein (Madonna delle Nevi, S. Cate-
rina) auf zwei Stockwerke. Der Einfluss dieses gewölbten lateinischen
Kreuzes, dessen Mauern durch Nischen-Kapellen erleichtert und mit
Pilastern gegliedert werden, erstreckt sich über ganz Mittelitalien. —
Echte Profanbauten des Francesco di Giorgio sind der Pal. del
f Comune in Jesi, 1487—1503 nach seinem Entwurf erbaut, dessen
imponirende Strenge nur durch spärliches Ornament an den grossen
Kreuzfenstern und einem schönen Seitenportale gemildert wird (das
Hauptportal barock, die Loggien des allzu engen Hofes 1519 von
g *Andrea Sansovino* entworfen. Ferner der Pal. del Comune in
Ancona, aus einem ältern gothischen Bau nach Francesco's Plänen
von *Michele di Giov. da Milano* seit 1493 umgebaut; nur der Hof
(spitzbogige Arcaden und Ecksäulchen mit Palmettencapitälen an
den mächtigen Pfeilern), sowie das einfach schöne untere Portal
gegen den Platz bemerkenswerth (schon von 1470; das obere
reichere von 1493, beides Arbeiten *Matteo's d'Ancona*).

h In Siena verdienen vor Allem Beachtung: Pal. Nerucci nach
einem bei der Ausführung ins Derbere übersetzten Entwurf *B. Rossel-
lino*'s seit 1643 erbaut durch *Ant. Federighi* (1471 arbeitet auch *Urbano*
i *da Cortona* daran), Pal. Piccolomini (jetzt del Governo) beg. 1469,
wahrscheinlich nach einem Plan *B. Rossellino*'s von einem nicht ge-
nannten Werkmeister (1472 arbeitet ein *Martino da Varena* daran,
noch 1509 liefert *Lorenco Marina* die schönen Capitäle für den
k Hof) und Pal. Spannocchi. Der gemeinsame Stil dieser Bauten be-
ruht noch auf dem mittelalterlichen Fassadenprincip, und die an-
tikisirende Verzierung ist nichts weniger als rein gehandhabt; allein

den Fortschritten Brunelleschi's und Michelozzo's (Verhältnisse der Geschosse, gesetzmässige Abstufung der Rustica u. s. f.) fügten die Sienesen namentlich in der Bildung des Details und der Gesimse wie in deren Verhältnissen zum Ganzen neue hinzu; insbesondere übertreffen die Capitäle im reizenden Hof des Pal. Piccolomini alle die früheren und späteren in Florenz. Der Charakter einer ernsten Pracht wird wohl selten in so mässigen Dimensionen so bedeutend erreicht worden sein. Nichts Einzelnes, z. B. keine mittlere Loggia, drängt sich vor; das Ganze wirkt gleichmässig imposant; der Moment, da das Schloss zum Palaste wird, drückt sich hier eigenthümlich schön aus.

Gut gelöst sind auch kleinere Aufgaben. Der Pal. della Ciaja (jetzt Constantini, Via de' Umiliati 46), der nur ein elegantes Privathaus sein sollte, ohne Rustica, mit einfach zierlichen Gesimsen und Fensteraufsätzen und edler Pforte, ist eines der liebenswürdigsten Gebäude von Siena; der Pal. Bandini-Piccolomini (Via Sallustio Bandini 15, von Backstein mit steinernen Einfassungen) kann vollends als Muster eines kleinen Renaissancehauses gelten. Der Pal. del Magnifico oder Petrucci von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515) ist der engen Lage wegen etwas formlos. — Der Loggia del Papa (1462) gab der Sieneser Bildhauer *Antonio Federighi* († 1490) fast zu dünne zarte Bogen von weiter Spannung. Kräftiger und derber decorirt das von ihm 1463—68 erbaute Obergeschoss der Aussencapelle am Pal. Publico.

Von den Kirchen ist S. Maria degli angeli (vor Porta Romana) ein auf der Grenzscheide der Renaissance stehender Mischbau; lateinisches Kreuz mit Vierungskuppel, mit Flachkuppeln gedeckt, zum Theil noch gothisch im Detail; die Fassade in der Anlage gothisch, auch das reiche Marmorportal weist im steilen Giebel und in einzelnen Decorationsmotiven noch auf die Uebergangszeit. S. Maria de' Servi (Concezione) ist 1471 aus einer ältern Kirche umgebaut, von der die Choranlage mit je zwei Seitenkapellen und polygonen Abschlüssen (ähnlich auch die Kreuzarme) noch zeugt. Auch das Constructionssystem des dreischiffigen Langhauses fusst auf mittelalterlicher Tradition, aber alles Detail der Bauglieder gehört der Frührenaissance, und zwar der besten sienesischen an. Vollendet 1523 (Peruzzi, dem man den Neubau zuschrieb, hatte damit nichts Wesentliches zu thun; auf einem Bilde in der Kirche von 1491 sieht man schon das Innere dargestellt). Die Kirche des Klosters Osservanza, vor Porta Ovile, 1423 angelegt, 1485 von *Giac. Cozzarelli* umgebaut, einschiffig mit flachen Kapellen; zwei Traveen, Vierung und Chor, Alles mit Flachkuppeln bedeckt. Das Aeussere ein Beispiel der eigenartig schlichten sieneser Backsteinarchitektur mit ihrer bescheidenen Anmuth. Das Kirch-

a lein Fontegiusta, eine quadratische kreuzgewölbte Halle, von vier Säulen und acht Wandsäulen gestützt, über den drei mittleren Gewölbjochen im Obergeschoss eine einschiffige Kapelle, so dass das Ganze von aussen basilicale Anlage zeigt, rührt von *Franc. Fedeli* aus *Como* her (1484).

Von classischer Schönheit der Verhältnisse die an S. Pietro
b alla Magione angebaute kleine Kapellenfassade (bei Porta Ca-
c mollia), und die zum Pal. del Diavolo gehörende Kapelle von *Federighi* (1460), ein Juwel der Frührenaissance. — Ferner gehören
d die köstlichen kleinen Fassaden von S. Caterina (von *Corso di*
e *Bastiano* und *Federighi* (1464—1473) und Madonna delle Nevi (1471) hierher. Die Sacristei im Carmine ein Raum von hoher
f Schönheit. Vor allem aber das kleine Kirchlein degli Innocenti
g (S. Sebastiano in valle) unterhalb des Hospitals della Scala (1507, wahrscheinlich von *D. Ponsi*), Kuppel über griechischem Kreuz, der harmonischste Innenraum Sienas, durch die edlen Vierungspilaster und den Freskenschmuck der drei Kreuzarme sehr gehoben. —
h Zwei einfach schöne Klosterhöfe bei S. Francesco, mit leicht schwebenden Arcaden und Gewölben.

Das Resultat zu ziehen aus der speciell toscanischen Palastbaukunst war indess nicht den Bauherren von Siena, sondern den
i Architekten bestimmt, die den Pal. Strozzi in Florenz erbauten. Vasari nennt als solchen *Benedetto da Majano* (1442—1497), die Urkunden berichten bloss von einem Modell, das *Giuliano da Sangallo* (ob nach eigenem Entwurf ist nicht gesagt) geliefert hatte, und von *Jacopo di Stefano Roselli* und *Simone Pollaiuolo,* gen. *Cronaca* als Capomaestri bei der Ausführung. Der Bau begann 1489 und war 1504 zur einen Hälfte fertig; die andere Hälfte des Palastes wurde erst 1533 vollendet. Mit Ausnahme des ausser aller Linie stehenden Pal. Pitti ist dieser stolze Bau die letzte und höchste Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den blossen Contrast in der Flächenbehandlung erreichen kann. Dieser Contrast ist hier ohne Vergleich glücklicher gehandhabt und die Fenster zu den Flächen besser vertheilt als am Pal. Riccardi: das weltberühmte Kranzgesimse (nur z. Th. vollständig ausgeführt) und der bei aller Enge und Tiefe doch schöne Hof wurden 1500 von *Cronaca* hinzugefügt.

Es folgt das Brüderpaar *Giuliano* und *Antonio da Sangallo,* deren Ruhm durch den Umstand, dass uns von ersterem zwei Bände mit Aufnahmen antiker Bauten, wie sie damals viele Meister besessen, erhalten sind, bald zu sehr gesteigert, bald durch die ausgebreitete Thätigkeit ihres Neffen, des jüngeren Antonio, mit Un-

recht in den Schatten gestellt wird. Von *Giuliano da Sangallo* (1445 bis 1516) besitzt Florenz einen höchst reizenden kleineren kirchlichen Zierbau, die Sacristei von S. Spirito (1488—92, die Kuppel a
erst 1496 von *Antonio Pollaiuolo*), achteckig, unten mit Blendarcaden, die Wände mit Pilastern eingefasst (doch leider so, dass die Ecken frei bleiben, s. S. 38 b), viereckige Fenster an den Oberwänden, runde in den Lünetten der Fächerkuppel; Gliederungen in Sandstein, die Wandflächen verputzt. Der köstliche oblonge Durchgang b
zwischen Kirche und Sacristei ebenfalls von *Giuliano* mit *Cronaca* gemeinsam 1493 erbaut; sechs Säulen auf jeder Seite, vor der Wand stehend, tragen ein Tonnengewölbe, alles in Sandstein; dass sie der sehr reichen Cassettirung desselben nicht entsprechen, benimmt dem Gebäude seinen wesentlich malerischen Werth nicht. Die Decke und die Capitäle der Vorhalle, sowie zwei mit Figuren in der Sacristei sind von *Andrea Sansoeino.* Sodann baute Giuliano den noch in seiner Vermauerung reizenden Klosterhof von S. Maria Maddalena de' Pazzi (1492—1505; die Kirche schon 1479 unter c
Leitung des Abtes *Ant. Brilli*) wunderlich ionisch (nach Maassgabe eines in Fiesole gefundenen antiken Capitäls) mit geradem Gebälk, die rundbogigen Haupteingänge ausgenommen; und den Pal. Gondi d
(beg. um 1490, 1498 schon bewohnt, in unsern Tagen wegen Strassenverbreiterung verkürzt und erneuert). Die Fassade desselben giebt das florentinische Princip in anspruchsloser Gestalt wieder, ist aber bezüglich der Verhältnisse und des Gesimses eine der schwächsten des Stils; das Erdgeschoss hat starke, das mittlere schwache, das oberste keine Rustica; die Fenster einfach rundbogig. Der Hof mit seinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe ist von malerischem Reiz, die Detailbildung aber eher eines Goldschmieds als eines Architekten würdig, ein Fehler, den Giuliano bei den Capitälen seiner Kirche in Prato noch mehr steigerte. Dort baute Giuliano (1485—91) die kleine Mad. delle Carceri, ein griechisches Kreuz e
mit Tonnengewölben. Die Vermittlung der Kuppel und der unteren Bogen mittelst einer Attica mit sehr schön wirkendem Balustradenumgang davor ist ein glücklicher Fortschritt gegenüber dem Kuppelbau Brunelleschi's. Der innere glasirte Fries mit weissen Festons und Candelabern auf blauem Grunde zeigt, wie manche weiss gebliebene Friese des Stils zu ergänzen sind. Trotz der unruhigen Capitäle der Eckpilaster ein Ganzes von glücklichster Wirkung. Die unvollendete äussere Marmorincrustation, ein frühes, edles Beispiel des vereinfachten Stils und ein seltenes für die Anwendung verschiedenfarbigen Materials. — Viel einfacher, aber besser als Pal. Gondi ist in Florenz der dem Giuliano bloss auf Vermuthung hin zugeschriebene Pal. Antinori, Via Tornabuoni 3. — (Das f
Modell zu Pal. Strozzi s. S. 126 i, die Villa Poggio a Cajano g

s. S. 118 Anm. 1), die von ihm gemeinsam mit *Cronaca* und *Baccio*
a *d' Agnolo* entworfene Galerie an der Kuppel des Domes unten
bei letzterem Meister. — Ausserhalb Florenz war Giuliano schon
früh bei den durch Paul II. 1467—72 wiederaufgenommenen Ar-
b beiten an S. Peter, sowie am vaticanischen Palast, an der Bene-
dictionsloggia Pius' II. und am Palast von S. Marco, jedoch, wie
es scheint, nur als Bauunternehmer thätig; auch führte er kurz vor
seinem Tode eine Zeit lang den Bau von S. Peter (s. unten bei
Bramante). Für Giuliano della Rovere (nachmals Julius II.) baute
c er nach 1477 einen Palast bei S. Pietro in Vincoli (links von
der Kirche noch in einigen Resten erhalten) und wahrscheinlich
auch das Kloster daselbst, wovon noch der weitbogige Kreuz-
gang mit ionischen Säulen übrig ist (der Brunnen erst 1512); so-
d wie den Pal. della Rovere in Savona (1493—97, jetzt Regierungs-
gebäude), wovon nur noch die rückwärtige Fassade erhalten ist: drei
durch übertrieben schlanke römisch-dorische Pilaster und mager
profilirte Gebälke gegliederte Geschosse (die beiden oberen zur
Aufnahme von Sgrafitti verputzt), von fast quadratischen Thür- und
Fensteröffnungen durchbrochen, jeglichen ornamentalen Elements
entrathend, — auf eine nicht eben glückliche Nachfolge der Richtung
Alberti's (Pal. Rucellai) weisend. (Betreffs Grottaferratas s. S.
e 139 c. — Am Castel von Ostia war er höchstens als Unternehmer
thätig; der Entwurf dazu stammt von *Baccio Pontelli* s. S. 134 e).
f Im Dom zu Loreto gehört ihm die Einwölbung der übrigens innen
und aussen reizlosen Kuppel (1499—1500). Endlich baute er für
den Card. Alidosi dessen Palast in Rom, den jetzigen Pal. dei
g Penitenzieri aus (1505—1511; er war schon zwischen 1478 und
90 für Domen. della Rovere, vielleicht durch *Meo del Caprino* an-
gelegt worden) und erweiterte für ihn zugleich die schon ältere
h Anlage der Villa Magliana bei Rom (s. S. 139 d), ohne dass
indess dabei sein noch vorhandener grossartig gedachter Entwurf
ganz zur Ausführung gelangt wäre. — Von den 1509—12 an der
i Citadelle von Pisa hergestellten Bauten ist nur ein Rundthurm,
eine Bastion und die beide verbindende Cortine erhalten, dagegen
k Porta S. Marco durch die moderne Porta Fiorentina ersetzt.

Der ältere *Antonio da Sangallo* (1455—1534) lebte weit in das
16. Jahrh. hinein, und sein einziges Hauptgebäude, die seit 1518
l bis 1537 erbaute Madonna di San Biagio in Montepulciano,
gehört schon dem ganz entwickelten Stil an. Es ist die Mad. delle
Carceri seines Bruders in die classische Ausdrucksweise der
Hochrenaissance übertragen; mit sehr erhöhter Kuppel; in den vor-
dern Ecken des griechischen Kreuzes erheben sich zwei Thürme
(nur der eine ganz ausgeführt), und zwar getrennt von der Kirche;
sie sollten dieselbe nicht beherrschen, sondern nur den Eindruck

verstärken; ihre Höhe ist derjenigen der Kuppellaterne nicht ganz gleich; ihr Organismus besteht aus scharf vortretenden Pilastern an den Ecken und Säulenstellungen an den Wänden; das Aeussere der Kirche selbst hat bloss Eckpilaster. Innen: Tonnengewölbe mit Rosettenbändern, die Kuppel durch sehr schlanke und eng gestellte korinthische Säulen im Cylinder vorbereitet. Ein halbrunder Ausbau am hintern Kreuzarm enthält die (ovale) Sacristei. — In
Montepulciano auch das Pfarrhaus mit Halle bei der Mad. a
di S. Biagio; Pal. Cervini, via Cavour 7, mit zwei vorspringenden b
Flügeln; Pal. del Pecora, via Garibaldi 28, mit breiterem Fenster- c
motiv über dem Portal; sodann auf Piazza Vittorio Emanuele, dem
Dom gegenüber, Pal. Nobili (jetzt Ilari) mit Arcaden, ionischen d
Halbsäulen und zugemauerter Loggia. — Wohl aus seiner letzten Zeit stammen die zwei unteren Geschosse und die nach hinten ge-
legenen gewaltigen Unterbauten des Pal. del Monte (für den nach- e
maligen Papst Julius III. erbaut, von *Peruzzi* vollendet). — Für den-
selben baute Antonio in Monte San Savino am Corso Sangallo f
den heutigen schönen Pal. Comunale (1520), der mit seinem Hof, g
dem dahinterliegenden Garten und mit der Loggia Sansovino's eine interessante Gesammtanlage bildet. — In Florenz ist von ihm nur
die Halle gegenüber den Innocenti, eine Nachbildung derjenigen h
Brunelleschi's (1518), und der mittlere Bogen an der Aussenhalle
von S. Maria de' Servi (der Rest der letzteren erst seit 1600 i
von *Caccini*). — In Cortona wird ihm der Dom zugeschrieben; k
dreischiffige Säulenbasilica mit Tonnen- und Kreuzgewölben, ohne Kuppel und Querschiff, gut im Detail, von weiter Raumwirkung.
Zweifelhaft ist seine Urheberschaft auch bei dem Pal. Laparelli l
(jetzt Sernini); die Fassade ist eine der interessantesten aus dieser Zeit; Flachbogen unten, Pilaster und Rundbogenfenster im ersten, eine Loggia — je zwei Säulen mit Pfeilern abwechselnd — im zweiten Stock. — In Arezzo rührt das Langhaus der Kirche dell'
Annunziata (bei Vasari Madonna delle Lagrime) von Antonio her; m
das Aeussere ist Rohbau geblieben, im Innern scheidet sich der ältere, von Säulen getragene Vorraum höchst malerisch aus (der Entwurf ist laut Vasari von *Bart. della Gatta*); dann folgt die dreischiffige Pfeilerkirche mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben; endlich über dem Kreuz die niedrige Kuppel. Die Pfeilercapitäle
sehr zierlich, alles übrige Detail einfach. S. Agostino in Colle n
di Val d'Elsa 1521 nach Antonio's Modell beg., dreischiffig, gewölbt, mit einer bogentragenden dorischen Säulenordnung. (Der
schöne Marmortabernakel mit geschwungenem Giebelaufsatz links, o
aus S. Jacopo stammend, ist wohl zu fein für Antonio). Endlich gilt als sicherer Bau Antonio's die erhaben über dem Abgrund
thronende Festung von Città Castellana, die in Ruinen liegende p

a Rocca in Montefiascone (1516) und das päpstliche Castell zu
Nepi (1499). — Die Madonna della Quercia in Lucignano
s. S. 133 c.

Hier muss eine ganz eigenthümliche Erscheinung eingeschaltet
werden. Als sich die Renaissance an den alten, rituellen Langbau
nicht mehr gebunden hielt und sich ihrem freien Schönheitssinn
überliess, als man von dem Kirchenbaumeister vor allem ein schönes
und phantasievolles Gebäude verlangte, da schuf ein sonst wenig
bekannter Architekt in Pistoja, *Ventura Vitoni* (1442—1522), die
b Kirche Madonna dell' Umiltà (Vorhalle und Chor von 1494,
der Mittelbau von 1509). Das Achteck, welches gleichzeitig Giul.
da Sangallo und Bramante nicht mehr für Baptisterien, sondern
für Sacristeien anwandten, ist hier in bedeutender Grösse, mit einer
eleganten Innenbekleidung korinthischer Pilaster (auch hier aus den
Ecken gerückt!) und zierlicher Fenster, zum Hauptraum einer Kirche
geworden, die nur leider erst in später Zeit (durch *Vasari*) ihre
Kuppel erhalten hat. (Dunkel wie die florentinische.) Ausserordent-
lich fein und edel ist besonders die Vorhalle gedacht: zwei Tonnen-
gewölbe und in der Mitte eine kleine Kuppel, über einer Pilaster-
architektur, unten herum Sockel und Sitze von Marmor. Die äussere
Incrustation fehlt oder ist ärmlich modern. — Von demselben Bau-
c meister die einfach niedlichen Kirchlein S. Giovanni delle Monache
d (S. Chiara, 1494—1513) und S. Maria delle Grazie (1484) in Pis-
toja: Kuppelbauten, die sich im Grundriss wesentlich der Capp. Pazzi
anschliessen, in den Formen und Gliederungen Bramantischen Ein-
fluss zeigen.

Den Beschluss der toscanischen Frührenaissance macht der schon
öfter genannte *Simone Pollaiuolo* gen. *Cronaca* (1454—1508). Die
e Vollendung des Pal. Strozzi durch den Hof und das schöne Ge-
simse (1500, s. S. 126 i), dessen Formen er nach einem in Rom ge-
fundenen Fragment in vergrössertem Maassstab bildete war in dop-
pelter Beziehung ein Ereigniss: in Beziehung auf die Form, die
hier zum ersten Mal das römische Vorbild mit ganzem, vollem Ernst
nachahmte; sodann in Beziehung auf die Verhältnisse. Hatte man
bisher geschwankt, ob das Kranzgesimse bloss im Verhältniss zum
obersten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden sei, hatten
viele florentinische Paläste durch das weit vorragende Dach mit
seinen consolenartig abgestuften Balken das Kranzgesims geradezu
ersetzt oder gleichsam für unnöthig erklärt, so wurde hier ein Muster
hingestellt, dessen grandioser und wohlthuender Wirkung sich kein
Auge entziehen konnte. Sein Verhältniss zur Höhe und Form des
Baues ist an sich ein rein willkürliches, weil seine Bildung das

Resultat eines ganz andern Ensemble ist, nämlich irgend einer altrömischen Säulenhalle, die zu diesem Gesimse bei Weitem nicht so hoch sein dürfte als der Palast Strozzi; gleichwohl wirkt es schön und richtig zu dieser Art von Wandfläche.

Cronaca behandelte aber auch andere Gattungen von Gebäuden mit feinem Sinn. So sollte Pal. Guadagni (Piazza S. Spirito a
Nr. 11) nur ein stattliches florentinisches Haus werden und erhielt diesen Charakter rein und vollständig. Der Quaderbau beschränkt sich auf das Erdgeschoss, die Ecken (die durch ganz dünne $^3/_4$ Säulchen markirt sind, s. S. 120 a) und die Fenstereinfassungen; mit bescheidenen Mitteln ist die Abstufung der Stockwerke trefflich durchgeführt; das oberste ist eine offene Säulenhalle, welche das weit vorgeschrägte Dach trägt. Der Hof trefflich in der Art des Giul. da Sangallo; an der Treppe schon der strengere Organismus, wie wir ihn bei Baccio d'Agnolo werden ausgebildet finden. — Nicht minder bedeutend zeigt sich Cronaca in der Kirche San Francesco b
(oder S. Salvatore) al Monte (unter S. Miniato, seit 1475), welche Michelangelo „das schöne Landmädchen zu nennen pflegte. Es ist die einfachste Bettelordenskirche, deren Dachstuhl selbst bis in den Chor hinein sichtbar ist; schlichte Pilaster trennen unten die Kapellen, oben die Wandflächen um die Fenster (ihre Segmentgiebel eine von Cronaca eingeführte Neuerung); allein gerade in dieser absoluten Schmucklosigkeit treten die reinen Verhältnisse ernst und bedeutend hervor. — (Ganz ähnlich im System der 1482 begonnene Dom von Città di Castello s. S. 132 g). Endlich ist noch der Salone im 1. Stock des Pal. vecchio sein Werk (seit 1495 im Verein c
mit *Franc. di Domenico, il Monciatto* erbaut). Der durch Säulen abgetheilte Erker im Innern und seine Fensterumrahmungen am Aeussern haben sich von Cronaca's Anlage bis heute erhalten.

In Pisa ist der Hof der Universität ein einfach schöner d
Klosterhof der frühen Renaissance, in der Art des Brunelleschi: unten Bogenhallen, oben Säulen mit Holzgebälk, die nur ihre ehemaligen Consolen nicht mehr über sich haben. Beide Ordnungen ionisch; das mittlere Gesimse sehr zart. Dass Pisa, beiläufig gesagt, von da an im Gefolge von Florenz mitgeht, hat seinen Grund in der politischen Abhängigkeit seit Anfang des 15. Jahrh. Die politische und geistige Hegemonie der Florentiner setzte sich zu gleicher Zeit durch. — Die Casa Trovatelli, auf dem Wege nach dem Dom; e
wenige, aber schöne und originelle Fenster und eine zierliche Rundbogenthür, Mitte des 15. Jahrh. — Der Hof des erzbischöflichen Palastes, etwa vom Ende des 15. Jahrh., zeigt eine Uebertragung f
des Klosterhofbaues Brunelleschi's in den weissen Marmor und in grössere Verhältnisse. Die obere Ordnung hatte indess ehemals

gewiss Consolen und Gebälk von Holz; erst später wurden die Säulen mit Marmorpfeilern eingefasst, mit einem Marmorgebälk bedeckt und ihre Zwischenräume mit Fenstermauern geschlossen. (Der Aussenbau
a modern.) — Die beiden Klosterhöfe von S. Francesco sind von der
b stattlichen Art dieser Zeit. — Ein Privatgebäude (Casa Toscanelli) in der mit Hallen versehenen Strasse Borgo wird wenigstens den Architeckten von selbst in die Augen fallen. Auf einer Bogenhalle von fünf Säulen ruhen zwei Stockwerke in Backstein mit Fenstern im Halbrund. Die Gesimse, Archivolten etc. einfach und zart; es ist nicht möglich, mit Wenigerem einen so bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Allerdings ist Raum und Stoff nicht gespart.

In Lucca werden die Bauten dieser Zeit auf zwei Künstler
c vertheilt: *Civitali* und *Francesco Marti;* so der Palazzo Pretorio, ein schönes, derbes Gebäude — unten mit einer Säulenhalle, welche sich an den geschlossenen Theilen als Pilasterreihe mit Bogen fortsetzt, die obern Fenster mit unzweckmässig verzierten Einfassungen;
d ferner Pal. Bernardini già Lucchesini (an Piazza S. Giusto)
e mit prächtigem Portal und zwei Höfen und Pal. Cenami, jetzt Banca Nazionale Toscana.

Noch eine kleine Nachlese auf den Strassen über Perugia und über Siena nach Rom.

f An das gothische Carmeliterkirchlein S. Maria bei Arezzo (vor Porta Romana eine Viertelstunde links) ist eine grosse Vorhalle im florentinischen Stil angebaut, welche zum ganz Malerischen in dieser Art gehört; sieben Bogen vorn, zwei auf jeder Seite und zwei rechts und links an die Fassade anschliessend; das Kranzgesimse allerdings etwas willkürlich gebildet mit einem vorspringenden steinernen Dachrand von lauter Rosetten; die Bogenfüllungen mit gemalten Verzierungen ausgefüllt. (Laut Vasari von *Benedetto da Majano.)*

g Der Dom in Città di Castello ist eine Replik von S. Francesco al Monte bei Florenz in reicherer Durchbildung und mit Kuppel und Querschiff, begonnen 1482 von *Elia di Bart. Lombardo,*
h Kuppel 1518 (die jetzige modern), 1540 geweiht. Ebendort S. Maria maggiore 1482, in dreischiffiger noch durchaus gothischer Anlage — nach dem Muster etwa von S. Maria del popolo in Rom, — nur das spärliche Detail in den Formen der Frührenaissance.

i In Gubbio ist S. Pietro, einschiffig, tonnengewölbt, mit Querschiff und langem Chor, aus einem mittelalterlichen Bau im Beginn des 16. Jahrh. umgeformt, mit Beibehaltung der auch in andern romanischen Kirchen der Stadt vorkommenden halbrunden Nischenreihen der Seitenwände, die besonders zierliche Ausbildung in Frührenaissanceformen (Pilaster, Muscheln etc.) erhalten haben. Chor später und ganz nüchtern.

In Castel Rigone (Stat. Passignano) ist S. Maria de' Miracoli (1494) eine vereinfachte und im Aeussern feiner gegliederte Wiederholung der Madonna del Calcinajo bei Cortona, wie auch der Mad. delle lacrime bei Trevi; in Gewölben und Fenstern noch gothisch. Das reiche Portal und Rundfenster von *Domen. Bertini da Stettignano* (1512). a

In Trevi ist Madonna delle lacrime 1487 von *Ant. Marchissi* aus Florenz erbaut, in der Anlage identisch mit Mad. del Calcinajo in Cortona. Das herrliche Portal und das Hauptgesimse von *Giov. da Gianpietro* aus Venedig 1511 gearbeit. b

In Lucignano soll die Madonna della Quercia von *Ant. da Sangallo* sein: dreischiffig (Tonnen- und Kreuzgewölbe) mit Kuppel, innen und aussen in toscanisch-dorischer Ordnung, einfach edel, von hoher Raumschönheit. Ganz ähnlich, nur mit längerem Schiff und Kapellennischen an dessen Wänden die von *Rocco da Vicenza* 1521 entworfene S. Maria del glorioso bei S. Severino, mit reichem Detail an den auf hohe Postamente gestellten Säulen. c d

In Perugia ist die Fassade der Confraternità von S. Bernardino (bei S. Francesco) von dem Florentiner *Agostino di Duccio* (bez. 1461) als vorherrschend figurirtes Werk hier nur vorläufig zu nennen. Von sehr schöner Frührenaissance von demselben *Agostino* und *Polidoro di Stefano*: die stattliche Porta S. Pietro seit 1473, mit glücklicher Entlehnung des Hauptmotivs der Fassade von S. Francesco zu Rimini, wo Agostino mehrere Jahre unter L. B. Alberti thätig war. (Das Hauptgesimse fehlt.) An S. Pietro de' Cassinesi ist die Bekrönung des gothischen Campanile von *Piero da Firenze* und *Giov. Bertini (di Bettino)* aus Florenz, 1463. Von ihnen mag auch der erste Klosterhof in den Formen Brunelleschi'scher Frührenaissance ausgeführt sein (Thür und Fenster des in ihn mündenden Kapitelsaals ganz nach dem Muster der in der Badia von Fiesole). Später und wohl von *Franc. di Guido* aus Florenz die zwei graziösen Kapellen des linken Querschiffs. — Die kleine Front der Madonna della Luce (1519) ist eine treue Replik derjenigen von Madonna delle Nevi in Siena, in etwas entwickelteren Formen. — Am Oberstock des im Erdgeschoss noch gothischen (Portal) Palazzo de' Tribunali Renaissance-Motive (1472, lombardische gekuppelte Fenster). — Ein Haus dieser Periode Borgo S. Pietro 82. e f g h i k l m n

S. Bernardino de' Zoccolanti bei Urbino (c. 1450) zeigt die originelle Anlage eines tonnengewölbten einschiffigen Langbaues, der in der Mitte von einer etwas weiteren auf vier Säulen ruhenden Vierungskuppel mit Halbkreisnischen in der Querrichtung unterbrochen wird. Das Aeussere unscheinbarer Backsteinbau mit hübschem Steinportal und eigenthümlichem, durch ein Säulchen getheilten Doppelfenster darüber. o

Hier sind auch die zwei einzigen authentischen Kirchenbauten
a *Baccio Pontelli's* († 1494) einzureihen: S. Maria maggiore zu Or-
ciano (bei Mondavio, Marken) 1492 erbaut; eine Kuppel auf vier
Säulen, im Quadrat von einem kreuzgewölbten Schiff umgeben, aus
dem ein quadratischer Chor mit Nebenräumen herausspringt; der
einzige Schmuck des originellen Backsteinbaues ist das prächtige
b Steinportal und ein hoher Thurm. S. Maria delle Grazie zu Si-
nigaglia 1491, ein uninteressanter einschiffiger tonnengewölbter
Backsteinbau mit lang herausgestrecktem Chor, die beiden Kloster-
höfe mit hübschen Säulenarcaden; ausgeführt von *Sabbatino da Fa-
briano.* — Von seinen zahlreichen Befestigungsbauten (Castelle zu
c Jesi 1488, Osimo 1489 und Sinigaglia 1492, Fortification des
d Domes von Loreto 1490—1494, s. S. 120 c) verdient das ihm
e erst jüngst zurückgegebene Castell von Ostia besondere Hervor-
hebung. 1483—86 für Giuliano della Rovere erbaut ist es das
Hauptspecimen seiner Art aus der Zeit des Uebergangs von den
alten Mauerumgürtungen zu dem System der Bastionen (es hat
übrigens noch runde Eckthürme, nicht polygone Bollwerke).

f Am Dom von Narni, jener wunderlichen Basilica mit Flach-
bogen, ist ein artiger Porticus vom Jahre 1497 angebracht. Viel
prächtiger und von edelsten Verhältnissen ist die Vorhalle am
g Dom von Spoleto: fünf Bogen auf Pfeilern, die mit schlanken
Säulen bekleidet sind, an beiden Enden noch besondere Kanzeln
zum Vorzeigen von Reliquien und zur Predigt; Gebälk und Balu-
strade reich und zierlich; die Bogen des Gewölbes innen auf Con-
solen ruhend. (Nicht von Bramante, sondern seit 1491 von *Ambrogio
d'Antonio da Milano* und *Pippo d' Antonio Fiorentino.)*

h Die Madonna della Quercia vor Viterbo als Säulenbasilica
nach dem Muster von S. Lorenzo in Florenz (ohne Querschiff), 1470
begonnen, seit 1480 von *Danese di Cecco da Viterbo* († 1519) aus-
gebaut; Fassade und Portale von *Bern. da Viterbo* und *Dom. da
Firenzuola* (1504—1509), Campanile seit 1481 von *Ambrogio da
Milano,* der Kreuzgang unten gothisch (nach dem von S. Maria de'
Gradi copirt), oben mit ionischen Säulen und Arcaden von *Danese,*
— die Decke der Kirche und das Refectorium 1519—25 von *Ant.
da Sangallo d. j.,* — das Ganze ein Probestück des der einheit-
lichen Inspiration ermangelnden provinziellen Kunstkönnens.

i In Viterbo selbst ist Pal. Patrizi già Chigi (Via Chigi)
das südlichste Specimen des frühflorentinischen Typus mit Rustica und
Rundbogenfenstern (an der Ecke die $^3/_4$ Säule vom Pal. di Parte Guelfa!),
zweiarmiger doppelgeschossiger Hofleggia mit Schotencapitälen.

k Pal. Soderini in Corneto s. S. 96 o.

l Spoleto besitzt in der Fassade des Pal. Arroni ein Muster
zierlicher Frührenaissance, das ausser seinen reichdecorirten Fen-

stern auch durch die Sgraffitti bemerkenswerth ist (s. unter Decoration).

Das Hauptmonument dieser Zeit in den Abruzzen ist das Ospedale in Sulmona, von Lombarden schon in der 1. Hälfte des 15. Jahrh. a
begonnen (am Pal. Tabassi zeichnet sich 1448 ein *Pietro da Como*) b
und wahrscheinlich von einem lombardischen Schüler Bramante's fortgeführt. Thüren und Fenster zum Theil noch gothisch, zum Theil reiche Renaissance, an die besten der Kathedrale von Como erinnernd, zum Theil in Mischstil und so schöner Verbindung des Maasswerks, mit classischen, Formen, wie sie in Italien sich selten findet.

In Rom, zu der Zeit, als Brunelleschi die dortigen Alterthümer zeichnete, existirte kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle am Tiber einnahm, fand keine gewerbfreie kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte Papstthum schützt und begünstigt, tragen einstweilen den Charakter einer unsteten Colonie, eines beständigen Wechsels.

So ist es denn auch unleugbar, dass die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. Unter Eugen IV. erschien *Antonio Filarete* (s. u. Sculptur), der die ehernen Pforten von S. Peter goss. Von L. B. Alberti's und Bern. Rossellino's Thätigkeit in Rom unter den Päpsten Nicolaus V. und Pius II. ist nichts Wesentliches mehr erhalten. In welchem Maasse jedoch Alberti hier wie auswärts direct (S. Francesco in Rimini und S. Andrea in Mantua) oder durch Vermittlung wenig bekannter Architekten und lombardischer Maurermeister (maestri comacini) nordwärts und ausserhalb Toscana wirkte, ist noch nicht genügend ergründet worden. — *Giuliano da Majano*, nach Vasari Erbauer des Palazzo c
di Venezia, hat nachweislich nie in Rom gearbeitet. Der Baumeister dieses Palastes ist wahrscheinlich *Giac. da Pietrasanta*; der später als Architekt bekannt gewordene *Meo del Caprina* und *Giuliano da Sangallo* waren hier nur Bauunternehmer. Das Aeussere des Palastes (beg. nach 1451, aber vor 1455), für welches dem Künstler der Quaderbau versagt gewesen sein muss, ist nicht maassgebend, obwohl die Verhältnisse der Stockwerke zu einander immerhin bedeutend wirken. (Bemerkenswerth für diese Zeit, 1464, die Giebelbekrönung des Portals.) Allein der ausgeführte Theil der Halle d
um den grössern Hof (nach 1455) und die analog gebildete Vorhalle von S. Marco (seit 1466, mit einer sehr schönen Innenthür) be- e
zeichnen eine wichtige Neuerung; es sind die ersten consequent durchgeführten Pfeilerhallen mit Halbsäulen, unten dorisch-toscanisch, oben korinthisch. Ohne Schwierigkeit wird man darin die

ins Hohe und Schmale gezogenen Formen des Colosseums wiedererkennen, von dem auch die Steine entlehnt sein sollen; nur hat der Architekt die Attiken der verschiedenen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehen und deshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt, wäre dieser Hof
a eine der grössten Zierden von Rom. Die Fassaden des Palazzetto (1466—69) mit jetzt zugemauerten fensterartigen Arcaden bilden auf drei Seiten bloss die Hinterwand der Loggia, welche den Garten vom Aeusseren abschliesst; unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen. Der Bau wurde ursprünglich *Bernardo di Lorenzo* aus Florenz aufgetragen, aber seit März 1467 ist *Giac. da Pietrasanta* als Bauleiter beglaubigt, Bernardo also wahrscheinlich nur der ausführende Unternehmer.

Fast sämmtliche Gebäude aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. wurden bis vor Kurzem, der Aussage Vasari's folgend, dem Florentiner *Baccio Pontelli* († nach März 1494 zugeschrieben. Dieser kam aber erst 1482 nach Rom und trat dort nur als Militärbaumeister auf (s. S. 134 e). Wie nun die ihm zugeschriebenen Monumente zwischen den drei an seine Stelle tretenden, bis jetzt wenig bekannten Meistern zu vertheilen sind, ist z. Th. noch ungewiss. Es ist dies *Meo del Caprina da Settignano* (1430—1501), *Giovannino de' Dolci* aus Florenz († 1486) und *Giacomo da Pietrasanta* († zw. 1492 und 95). Sie waren vielleicht geübte Techniker, aber mit Ausnahme des letzten (s. oben Pal. Venezia) keine von denjenigen Künstlern, welche die neue Formenfreiheit genial und schön zu handhaben
b wussten. Das wichtigste Werk, die Kirche S. Agostino (1479 bis 1483), ist bestimmt von *G. da Pietrasanta* und in Betreff des Innern ein ziemlich nüchterner Versuch hohen Gewölbebaues auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, wobei der Baumeister wie Brunelleschi in S. Spirito die unteren Wände in Nischen auflöste. An der Fassade macht sich jene bei Alberti zuerst bemerkte Verbindung des Mittelbaus mit den hervorragenden Theilen der Seitenschiffe auf eine recht üble Weise bemerklich; die geschwungenen Halbgiebel endigen beiderseits in colossale Voluten sammt Winkelblatt des ionischen Capitäls.
c — An S. Maria del Popolo (bis 1477) sind die Halbgiebel der Fassade später verändert, sonst aber ist sie schlicht und gut; das Innere, hier ein Pfeilerbau mit Halbsäulen, von jeher etwas gedrückt, hat durch moderne Verkleisterung allen höhern baulichen Reiz verloren, und die achteckige Kuppel kann gegen die sonstige breite Masse nicht mehr aufkommen. Den Neubau des Chors von Bramante
d s. unten. — Einer kleineren Aufgabe, wie S. Pietro in Montorio (seit 1472), genügten Meister dieser Begabung recht wohl: dieses Kirchlein, einschiffig gewölbt, mit Vierungskuppel, Querschiff, Kapellen als Wandnischen und polygonem Chorabschluss, bildet ein

sehr tüchtiges Ganzes und würde mit der ursprünglichen Decoration einen trefflichen Effect machen. — Beim Bau der Sixtinischen a
Kapelle, seit 1473—1481 von *Gio. de' Dolci* errichtet, lag vielleicht ein bindendes Programm und die Rücksicht auf die schon vorhandenen vaticanischen Bauten vor; sonst liesse sich schwer denken, dass für die päpstliche Hauskirche eine so absolut schlichte Form gewählt worden wäre. — Mehrere ältere Kirchen sind damals mit Fassaden versehen worden, so S. Pietro in Vincoli, SS. Apostoli, b
beide um 1475. Man berief sich vielleicht auf die mittelalterliche Kirche S. Saba oder auf das frische Beispiel von S. Marco und legte eine gewölbte Doppelhalle vor die Kirche mit weitgespannten Rundbogen, unten auf achteckigen Pfeilern, oben auf Säulen. Dies macht zwar keinen kirchlichen, aber immerhin einen heitern und angenehmen Eindruck.[1]) Hierher gehört auch der Bau des Hospitals von c
S. Spirito, 1473—1482 von Sixtus IV. neuerrichtet; der Campanile, ebendamals nach dem Muster des alten aufgebaut, ist vielleicht der beste des neuen Stils in Rom (s. S. 12 f). Ein Bild der ursprünglichen Architektur, ehe sie durch spätere Vor- und Zubauten litt, zeigt eine Freske im grossen Saal; die Fassade ist auf Botticelli's Opfer des Aussätzigen in der Sixtina dargestellt. — Ferner das kleine Schiff und der achteckige Kuppelraum von S. Maria della d
Pace (geweiht Ende 1482). Alles mit Kapellennischen. Pietro da Cortona hat später dem Aeusseren einen ganz neuen Sinn gegeben. — Wenigstens von G. da Pietrasanta ausgeführt, ist das von Innocenx VIII. erbaute Belvedere im Vatican (beg. 1487). Da- e
mals ganz isolirt, zeigt die kleine Villa schon eine doppelgeschossige offene Bogenhalle zwischen zwei Vorbauten. — Ausserhalb Roms baute *Meo del Caprina* den Dom von Turin (1492—1498) und f
vielleicht die Klosterkirche von Monte Cappuccino bei Turin, g
ein achteckiger Centralbau mit Kapellennischen; Kuppel mit Zeltdach, bescheidene gute äussere Incrustation. Ob nach der Verwandtschaft mit der Fassade des Turiner Domes dem Meo auch die Fassade von S. Pietro in Montorio zu Rom, sowie die kapellenartig h
kleine Kathedrale von Ostia zugeschrieben werden darf, wagen i
wir nicht zu entscheiden (letztere in den Fenstern noch gothisch). Auch die in der Disposition und Sculpturschmuck reichere Fassade von S. Cristina zu Bolsena, obwohl erst um 1500 erbaut, folgt k
noch dem Typus der eben besprochenen römischen Kirchen.

Die achteckigen Pfeiler, von welchen die Rede war, sind in

---

1) An der kürzlich umgebauten Fassade von S. Giacomo degli Spagnuoli *
(an Piazza Navona) ist nur noch das Erdgeschoss alt; das reiche Mittelportal wurde von der ursprünglichen (jetzt hintern) Fassade hierher transportirt. Der aus derselben Zeit stammende graziöse Klosterhof von S. Salvatore in Lauro ist auch ein **
anonymes Werk dieser Zeit.

dieser Zeit das Zeugniss für das gänzliche Ausgehen der bequem und für Jedermann zur Hand liegenden antiken Säulen; über die noch verfügbaren begann damals schon eine höhere Aufsicht, sei es, dass sie erhalten, oder vernutzt werden sollten. Der unverjüngte achteckige Pfeiler kann in jeder Steinhütte geliefert werden, und die toscanische Baukunst hatte ihn in der gothischen Zeit und schon früher auf alle Weise angewandt. In Rom ist vielleicht eines der
a frühesten Beispiele der Hof des Governo Vecchio (1475), malerisch unregelmässig, von mehrern Stockwerken. — Etwas später und sehr hübsch: der doppelgeschossige Hof des Hospitals S. Gio-
b vanni de' Genovesi (in Trastevere). Ein ähnlicher Hof (mit
c modernem Obergeschoss) v. J. 1475 in S. Cosimato, dessen hübsche Fassade mit noch gothischem Giebelfries auch gleichzeitig ist. Ebenso das etwas schematisch decortirte Portal. — Auch der Hof
d des Pal. Sforza-Cesarini (bei Chiesa nuova) und wohl auch die
e alten Theile in dem des Pal. Strozzi (bei S. Francesco delle Stimmate) stammen noch aus dem 15. Jahrh. — Im übrigen waren die römischen Paläste dieser Zeit überaus einfach, ihre Fassaden auf Graffittodecoration ganz anspruchsloser Art berechnet: Nachahmung des Quadergefüges, von Gurten mit Arabeskenfriesen unterbrochen, manchmal auch architektonische Gliederungen. Erhalten
f sind nur wenige Spuren solcher Ornamentation an Pal. Capranica
g (vor 1450 beg.) und de' Penitenzieri (erb. nach 1478, aber vor 1490), an letzterem namentlich im Hof. — Sonst wären noch zu
h nennen: Pal. Riario an SS. Apostoli, vom Card. Pietro († 1474) begonnen, von Giuliano della Rovere ausgebaut, dessen Anspruchslosigkeit dem Lobe gleichzeitiger Schriftsteller wenig entspricht;
i Pal. Altemps, von Girol. Riario vor 1483 gegründet, ausser dem später umgebauten Erdgeschoss äusserlich (namentlich nach Via del Soldato zu) einer der besterhalten mit reichsculpirten Thüren im Vestibül und Fenstern an beiden Fassaden; im kleinen Hof hinter
k dem grossen wohlerhaltene Sgraffitti; endlich Pal. Nardini (Governo Vecchio, s. oben S. 138h), ausser dem Hof und dem eigenthüm-
l lich decorirten Portal wenig bedeutend. (Den Palast bei S. Pietro in Vincoli (s. S. 128c.

Im Jahre 1500 begann ein nordischer Baumeister die Kirche
m S. Maria dell' Anima (voll. 1519): gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe, hohe missgeschaffene Wandnischen, durch moderne Stuccatur stark verändert. Die Fassade von 1514 ist jedenfalls nicht von *Giul. da Sangallo;* die Verbindung von Backsteinflächen und drei Ordnungen korinthischer Pilaster übereinander, obwohl rein decorataviver Natur, wirkt doch edel; bei der bescheidenen Bildung der Pilaster und Gesimse kann die schöne Mittelthür (vielleicht von *B. Peruzzi)* kräftig heraustreten. Für eine schmale Strasse und für

beschränkte Mittel ist hier das Mögliche geleistet; eine spätere Zeit hat bei ähnlichen Aufgaben mit den dreifachen Kosten ganze Säulen nebst einer Begleitung vielfach abgestufter Wandpilaster dahinter und weit vortretender Gebälke darüber aufgewandt und einen Schattenwurf erreicht, der diesem Gebäude fehlt; allein hier stehen die Ziermittel gerade im richtigen Verhältniss zu der harmlosen Composition des Ganzen. — An der Fassade im Gässchen gegen S. M. della Pace einige
ganz einfache Fenster im Stil von *Bramante,* der vielleicht auch den a
zierlichen von einem Deutschen ausgeführten Glockenthurm entwarf.

In der Umgebung von Rom ist das mächtige Castell der Orsini
zu Bracciano (1460), hoch über dem Sabatinersee thronend, das b
Prototyp einer ländlichen Baronalburg dieser Zeit, in der die Feste des Mittelalters dem Palast der Renaissance zu weichen beginnt: riesiges Fünfeck, dessen Eckrundthürme in die gleich hohe, mit Zinnen und Consolengesims gekrönte Mauer eingelassen sind; auch innen sehr sehenswerth (in trefflicher Restauration begriffen). Noch gross-
artiger ist die Befestigung der Abtei Grottaferrata durch c
Giuliano della Rovere (nach 1484) mit Gräben und Bastein nach den Regeln der damals in vollständiger Umwandlung begriffenen Festungsbaukunst, das Ganze eine unvergleichlich malerische Anlage. (Ungewiss, ob von *Giac. di Pietrasanta, Meo del Caprina* oder *Giul. da Sangallo* ausgeführt; auf letzteren liesse das Bruchstück der schönen Hofarcade mit ihren charakteristischen Capitälen schliessen.) — Das
päpstliche Jagdschlösschen La Magliana hat von seinem Umbau d
unter Innocenz VIII. die vordere dreibogige Pfeilerhalle (im Detail ähnlich denen an den Apostoli, an S. Pietro in Vincoli u. s. w.) sowie manch hübsches Renaissance-Detail. Den Antheil *Giul. da Sangallo*'s
daran s. S. 128 h. — In Vicovaro ist S. Giacomo, das achteckige e
kuppelbedeckte Tempietto der Familie Orsini, um 1450 von *Domenico da Capodistria* († 1463) erbaut, und von mehreren Händen (s. u. Sculptur) mit Bildschmuck ausgestattet, ein interessantes Gemisch von gothischen und antiken Reminiscenzen, mit reichem Portal.

In Neapel trat mit den aragonesischen Königen die Renaissance an die Stelle der vom Hause Anjou gepflegten gothischen Bauweise. Die Anregung kam ohne Zweifel von aussen; Herzog Alfons von Calabrien berief den Florentiner *Giuliano da Majano* nach Neapel, von dessen dortigen Bauten oben S. 120 d ff. schon die Rede war. Aber
schon ein Menschenalter vorher, 1455—70 war der Triumphbogen f
Alfons I. vom Mailänder *Pietro di Martino* (c. 1425—73) erbaut worden, der sich hier als grosser Decorator offenbart. Die Einrahmung dieses hohen weissen Marmorbaues zwischen zwei dunkle Thürme des Castello Nuovo wirkt schon an sich sehr bedeutend; die Ornamente sind prächtig und selbst edel; die Composition aber,

unorganisch und naiv phantastisch, wenn auch in der Gliederung
der einzelnen Bestandtheile fein abgewogen, — lässt das frühe
Jugendalter dieses Stiles nicht verkennen. Doch ruht die Bedeu-
tung des Werkes darin, dass es die früheste Schöpfung der Renais-
sance ist, welche die antiken Ordnungen im vollen Reichthum
ihrer Formen und der vegetabilischen Ausdeutung, die sie ihren
Gliedern verliehen (Blattreihen, Eierstäbe, Astragale u. s. f.) prangen
lässt, überhaupt sich das Vorbild der Architektur des antiken Rom
a so rückhaltlos zu Nutzen macht. Im Hofe des Castel Nuovo die
Kirche S. Barbara, von dem Catalanen *Mattia Fortimany* (1470, ihr
b Portal s. unter Sculptur). Von sonstigen Sacralbauten hat die Kirche
Monte Oliveto, gegründet zu Beginn des 15. Jahrh., nur den Por-
c ticus bewahrt. Im modernisirten Innern haben wir die Capp. Picco-
lomini schon erwähnt (S. 119 Anm. 1). Die gegenüberliegende
d Capp. Mastrogiudici wurde etwas später nach ihrem Muster er-
e richtet. Der einfache Klosterhof (jetzt Caserne) und der von S.
f Severino (mit den Fresken) zeigen florentinischen Stil.[1])

Zaghaft-zierlich und selbst ungeschickt tritt der florentinische
Palastbau mit Rustica auf in dem 1466 für Diomede Carafa umge-
g bauten Pal. Colobrano (jetzt Santangelo, Strada S. Biagio de' Librai
Nr. 121); freier, ganz mit Benutzung toscanischer Vorbilder in dem
h 1464—88 erbauten Pal. Cuomo (jetzt Museo Filangieri, Via del
Duomo), mit Unrecht *Giul. da Majano* zugeschrieben. 1470 erbaute
i *Novello da San Lucano* den Palast für Roberto Sanseverino,
der bei seiner Umwandlung zur Fassade des Gesù seine facettirte
Quaderverkleidung bewahrt hat. Gut erhalten ist aus derselben
k Zeit der niedliche Pal. Galbiati (Piazza S. Domenico Maggiore
Nr. 3) für Ant. Petrucci, den Secretär Ferdinands I., nach der
Tradition von *Giovanni Donadio* aus *Mormanno* in Calabrien († 1522)
erbaut. Sicher von ihm ist die an S. Severino links angebaute kleine
l Kirche S. Maria della Stella (1519) in einfach frühflorentinischen
Formen (Rundbogen- und darüber Rundfenster zwischen Pilastern),
und nach der Aehnlichkeit mit diesem beglaubigten Werk dürfte
m ihm auch das artige viereckige Oratorium des Pontanus (1492,
an der Strada de' Tribunali) angehören: über kräftigem Sockel
Compositpilaster und schlichte Fenster, die Attica unvollendet, das
Innere glatt (interessante Sentenz-Inschriften auf Marmorplatten
zwischen den Pilastern). Erst 1513 erbaute der Neapolitaner *Gabriele*
n *d' Agnolo* den Pal. Gravina (Post), vollendet 1549 von *Gianfrancesco*
di Palma, il Mormanno († 1570), dessen ehemalige, durch den jetzigen
Umbau stark beeinträchtigte Anlage von grösster Schönheit war:
das Erdgeschoss gewaltige Rustica, das obere Stockwerk glatte

---

1) Der als Architekt dieser und anderer neapolitanischen Bauten genannte *Andrea Ciccione* ist nichts als eine Erfindung localer Ruhmsucht.

Wände mit korinthischen Pilastern; über den kräftig eingerahmten Fenstern Medaillons mit Büsten (diese von *Vittorio Ghiberti* 1521 gemeisselt), dann das Hauptgesimse (das jetzige modern.) Durch die Vermehrung der Stockwerke und das Herausbrechen neuer Fenster geht der ganze Sinn des Baues verloren. — Wahrscheinlich von dem eben genannten *Gianfrancesco Mormanno* ist sodann der Pal. della Rocca, Strada S. Trinità Nr. 6, wenigstens die einfachen a
untern Stockwerke des Hofes; Bogen auf Pfeilern, mit der mächtigen gewölbten Einfahrt, die schon damals und seither immer für das prunkliebende Neapel bezeichnend war.

Von den zeitlich spätern Renaissancekirchen (die doch noch dem Stil des 15. Jahrh. folgen) verdient S. Caterina a Formello, 1523 b
von *Antonio Fiorentino* (aus la Cava) erbaut, auch S. Maria la c
Nuova (gleichzeitig, obwohl das Datum der Vollendung später lautet) wenigstens einen Blick. — Merkwürdiger als beide ist S. Maria delle d
Grazie, bei den Incurabili, erbaut 1517—1524 von unbekanntem Meister; die Kapelleneingänge zu beiden Seiten des Schiffes haben nämlich die Gestalt antiker Triumphbogen und sind über und über mit reichen und schon ziemlich schwülstigen Zierrathen bedeckt. Die obern Mauern u. s. w. gehörem einem Umbau an.

Die wenigen Thürme dieses Stiles, z. B. der von S. Lorenzo, e
1492—1507 von *Bernardo,* Sohn des *Pietro di Martino,* errichtet, sind höchst einfach; glatte Wände, an den Ecken Pilaster, die Entwicklung nach oben fast Null.

In Genua nehmen die Bauten des 15. Jahrh. überhaupt keine bedeutende Stelle ein; was man davon sieht, ist überdies nicht frei von lange nachwirkender Gothik, wie z. B. die graziöse Kapelle Johannes' d. T. im Dom beweist, ein lombardisches Werk aus der f
Mitte des Jahrhunderts (s. bei Decoration). — Ein artiger Säulenhof der Frührenaissance in Pal. Centurione (unweit links von S. Matteo, g
Nr. 13). Von Kirchen könnte S. Caterina am Hospital Pammatone, h
vom Jahre 1520, vor der Vergipsung eine hübsche Schöpfung dieses Stiles gewesen sein; das Portal mit schönen Medaillonköpfen ist von einfacher lombardischer Renaissance.

Von kleinern Privathäusern ist noch eine recht ansehnliche i
Zahl in den ältern Stadttheilen erhalten. Ich kann dem Architekten nur rathen, die ganze Umgebung von Madonna delle Vigne k
und von S. Giorgio zu durchstreifen; die Stunde die er darauf l
wendet, wird ihn nicht reuen. Man kennt die betreffenden Häuser durchgängig an ihren oft höchst zierlichen Portalen im Stil der lombardischen Renaissance, welche freilich nur zu oft das Einzige daran sind, was sich erhalten hat. Innen eine insgemein nur kleine Vorhalle, die aber mit ihrer einfach stucchirten Wölbung und mit

der seitwärts angelegten Treppe und deren Säulchen einen oft ganz malerischen Raum ausmacht. Unweit der Vigne, auf Piazza
a Cambiaso, ein artiges Höfchen mit Treppe, vom Anfang des
b 16. Jahrh.; das bedeutendste dieser Art in Strada della Posta vecchia, kenntlich an dem Thürrelief eines Trionfo in paduanischer
c Manier (ein zweites ähnliches Thürrelief in Via Doratori), der kleine Hof wenigstens theilweise erhalten, die Säulentreppe fast ganz, mit ihren Kreuzgewölben — statt der florentinischen Tonnengewölbe —, ihren kleinen Madonnennischen und der untern Belegung der Mauer mit buntglasirten Backsteinplatten, welche die schönsten Teppichmuster enthalten — eines der wenigen noch kenntlichen moresken Elemente im genuesischen Häuserbau. (Vergl. unter Decoration.)

Ein etwas grösseres Gebäude dieses Stiles, wie er sich in die
d ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. hinein mag gehalten haben, ist Pal. Bruso, rechts neben S. Pancrazio. Andere interessante Häuser der
e Frührenaissance: Pal. Ragio, Via Cassetta longa 25; unbenannter
f Palast im Vico dei Notari 28, trefflich erhalten; Piazza San
g Siro 2, Portal mit malerischer Treppe.

Eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verf. nicht im Stande zu geben. Toscanische Meister wurden zahlreicher und öfter nach Norden berufen, als wir es heute uns vorstellen. (*Brunelleschi* nach Mailand 1421 [?]; 1431 nach Ferrara und Mantua, 1436 wieder hierher; — *Duccio* 1442 nach Modena, 1446 nach Venedig, 1447—55 in Rimini; — *Michelozzo* 1433 nach Venedig, 1462 nach Mailand, *Manetti* 1460 ebendahin, 1471 nach Mantua; — zur selben Zeit arbeitete *Meo del Caprina* in Ferrara, *Luca Fancelli* in Mantua.) Die Werke Alberti's und Donatello's in Rimini und Padua übten grossen Einfluss aus. Kaum minder wirkten die zahllosen Lombarden, die wir in ganz Italien antreffen und welche den toscanischen Stil in ihrer Heimath verbreiten halfen. Worin aber die Ursache liegt, dass der Stil östlich und nördlich vom Apennin eine andere Färbung annimmt als in Toscana, ist, abgesehen vom Backstein, schwer zu sagen. Wir rathen abermals auf das Wirken Alberti's von Rom — und auf das Luciano Laurana's von Urbino aus.

Allem Anschein nach hat die westliche Lombardei die Priorität für sich; die *Lombardi,* so nach ihrer Heimath benannt, brachten den Stil bald nach 1450 halbfertig nach Venedig und fast gleichzeitig nach Genua. Demnach ist mit den Bauten des Herzogthums Mailand unbedingt der Anfang zu machen. Von Mailand und der Umgegend aus verfolgen wir dann die Via Emilia von Piacenza bis Bologna, wenden uns über Ferrara nach Venedig und schliessen mit den Bauten der alten venezianischen Terraferma, bis Bergamo gerechnet.

Unendlich Vieles, zum Theil von grossem Werthe, liegt abseits in Landstädten.

Wie zunächst in Mailand die Renaissance begann, ist nach
den starken Umbauten der folgenden Jahrhunderte schwer zu er-
mitteln. Neben dem neuen Stil dauerte der gothische noch lange
fort, wie das Langhaus in S. M. delle Grazie (s. S. 85 f) be- a
weist. Noch zwischen 1457 und 1468 konnte ein Werk entstehn,
wie das halb gothisch, halb antik ornamentirte Spitzbogenportal
an Pal. Vimercati (Via Filodramatici). Einzelne florentinische b
Einflüsse sind wohl nachweisbar, besonders an *Antonio Filarete's* An-
theil am Ospedale Maggiore in Mailand; der Bau wurde aber, c
wie wir S. 88 a sahen, dann wieder gothisch fortgeführt. Von
Michelozzo stammt hinten an S. Eustorgio die weiträumige Por- d
tinari-Kapelle: aussen einfach schön in Backstein, innen seit der
Restauration einer der vorzüglichsten Räume im Geiste der floren-
tinischen Frührenaissance, auch in der Decoration bedeutend (s. unten),
erbaut 1462—66. Das Kloster an S. Pietro in Gessate (jetzt e
Waisenhaus) hat zwei zierliche Säulenhöfe. — Die Bauten am Castell f
von Mailand s. S. 97 f.

Jedenfalls beginnt die fortlaufende Reihe grösserer Bauten erst mit den Sforzas, und das Bedeutendste entsteht erst unter Lodovico Moro. Und zwar hält man fast die sämmtlichen Bauten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. für frühere Arbeiten des grossen *Donato d' Angelo* genannt *Bramante* aus Fermignano bei Urbino (1444—1514). Bei einem etwa achtundzwanzigjährigen Aufenthalt des Meisters in diesen Ländern (1472—1499) übte dessen schöpferische Thätigkeit einen solchen Einfluss aus, dass es erklärlich ist, wenn die Frührenaissance in der Lombardei stile bramantesco genannt wird. (Ein älterer Bramante [da Milano] hat nie existirt; Bramantino da Milano [Bartolommeo Suardi] war dagegen Schüler von Bramante.)

Bramantes frühester sicherer Bau ist das jetzige Querschiff von
S. Maria presso S. Satiro zu Mailand (etwa seit 1480), unter be- g
scheidenen Bedingungen ins enge Gewühl der Stadt hineingebaut, so
dass der Strassenzug die Anlage eines Chores verwehrte; der Meister
half sich, indem er (im Innern) der Schlussmauer durch eine in Relief
gegebene Perspective eine scheinbare Vertiefung gab. (Etwas Aehn-
liches auch in der Incoronata zu Lodi.) Ob auch das Langhaus
von Bramante herrührt, oder schon in den siebziger Jahren ent-
standen war, ist ungewiss. Die Chorfassade aussen das wichtigste
mailändische Beispiel der schon beinahe völlig elastischen Formen-
gebung des Bramante, während innen die Terracottafriese z. Th.
aus den alten Formen stammen; die marmorne Hauptfassade (mit
Beibehaltung des alten Unterbaues) modern. Die achteckige
Sacristei (vor 1488) unten mit Nischen, oben mit einer Galerie h

(vergl. unter Sculptur zu Caradosso), ist ein köstlicher (gut restaurirter) Bau mit reinem Oberlicht, der etwa vier Jahre jüngeren Sacristei von S. Spirito in Florenz nicht an Reinheit des architektonischen Details, wohl aber in der Anlage und Wirkung überlegen.

Das zweite Gebäude, an welchem er den reichsten decorativen Stil zur Anwendung brachte, ist der Chor nebst Kuppel und Querbau
a von S. Maria delle Grazie zu Mailand. Nur die untere Hälfte ist unter Bramante's Leitung (1492—1499) ausgeführt; die Composition der oberen Hälfte gehört ihm gleichfalls, die Proportionen aber, sowie das Detail wurden schlecht wiedergegeben. Das Innere hat eine grösstentheils moderne Mörtelbekleidung und wirkt nur noch durch das Allgemeine der Raumschönheit; im wohlerhaltenen Aeussern dagegen spricht sich der echte Geist der Frührenaissance mit seiner ganzen anmuthigen Kühnheit aus. Auf engem Unterbau (der südliche Querarm durfte nicht in die Strasse hinaustreten) wollte Bramante eine bedeutende polygone Flachkuppel mit leichter offener Galerie errichten; in schöner und geistvoller Weise bereitet er das Auge darauf vor. Elegant abgestufte Einrahmungen theilen den unteren, meisterlich profilirten Unterbau — Chor und Querarme mit runden Abschlüssen, hinter welchen noch gerade Obermauern emporragen — in schlank erscheinende Stockwerke: die feine Eleganz der Pilaster, Wandcandelaber, Gesimse und Medaillons, aus Marmor oder Terracotta hat kaum ihres Gleichen; die Füllungen von Backstein; hier lernt man Bramante dem Omodeo gegenüber würdigen, dessen noch viel reichere Fassade der Certosa von Pavia ein Jahr früher begonnen war. Die genannten runden Abschlüsse der Querarme sind für die Lombardei eine traditionelle Form, die schon mit alten Beispielen, wie S. Lorenzo in Mailand, S. Fedele in Como etc. zu belegen ist; der Meister, welcher sich hier vielleicht zum ersten Mal darauf einlässt, sollte später dieselbe Anlage in viel höherem Sinne an S. Peter in Rom wiedergeben und an der Consolazione zu Todi hervorrufen. Das schöne Portal des Langschiffes ist etwas später.

b Im Ospedale Maggiore zeigt die rechte Seite des umgebauten Haupthofes Brüstungsfüllungen im reinen Stile bramantesco. Das
c Kloster von S. Ambrogio, jetzt Ospedale Militare (1498), kaum ein Jahr vor Bramante's Abreise begonnen, zeigt in den schönen ionischen und dorischen Klosterhöfen wenigstens noch seine Compo-
d sition. Vom Hofe der Canonica, links an S. Ambrogio selbst angebaut, ist nur eine Seite halbfertig ausgeführt (1492 begonnen). Am Hauptbogen ist das Gesammtverhältniss, die Bewegung und Profilirung der Gesimse wahrhaft vollkommen. Den gleichen Stil, mit Anwendung verschiedenfarbiger Steinsorten, zeigt Bramante im Hof
e des Casino de' Nobili (Via S. Giuseppe 2 und 4), in der Loggia im
f Castell von Vigevano, im Hof am Chor von S. Maria delle

Grazie. Von den Klosterhöfen bei S. Simpliciano soll wenigstens a
ein Theil Bramante's Werk sein. Architekten mögen einzelne Frag-
mente im Hof von Casa Silvestri, früher Castiglione am Corso (wo b
die Fassaden-Malerei von Bramante), im grossen älteren Hof des
Arcivescovado, im Albergo del Ponzone (Via Valpetrosa) und c
das Thor an Casa Zucchi seitwärts gegenüber S. Sepolcro beachten.[1]) d

Den Schritt in das Einfache that Bramante mit der Fassade der
Hauptkirche von Abbiate Grasso, die von einem einzigen ge- e
waltigen Bogen gebildet wird, zu beiden Seiten von je zwei gekup-
pelten Säulen über einander getragen; das Erdgeschoss 1477 (oder
1497?) begonnen; der Giebel fehlt. Mit dieser Composition überflügelt
Bramante alle seine Zeitgenossen. Die mächtige Rundform, hier nur
als Tonnengewölbe, hat er später im Giardino della Pigna des Vati-
cans zur riesigen Nische ausgebildet. — In der Klosterkirche Cane-
panova zu Pavia (1492), einem Achteck mit oberem Umgang, sind f
die Formen z. Th. schon die seines römischen Stiles; Chor und Vor-
halle als besondere Anbauten. — Die Madonna di piazza zu g
Busto Arsizio, nach Bramante's Abreise von *Lonati* 1517 erbaut, ein
Quadrat, das sich im Innern in ein reichgeschmücktes Achteck ver-
wandelt; die Kuppel mit achtseitiger Galerie hat die Gestalt einer
Pyramide mit sanft geschwungener Linie, wie sie Bramante auch für
S. Maria della Grazie beabsichtigte.

Unter dem Einflusse dieser Werke entstanden in den umliegen-
den Städten und Flecken ähnliche Bauten, die von Bramante's Werken
oft kaum zu unterscheiden sind: das polygone Santuario della h
Madonna bei Crema[2]), ein Backsteinbau mit vier kapellenartigen
Ausbauten (ähnlich dem Tempel auf dem Sposalizio des Perugino in
Caen) von *Giovanni Battagio* 1493. — Von demselben: die Inco-
ronata zu Lodi (1488), von ähnlicher Anlage wie die Canepanova, i
von herrlichen Höhenverhältnissen, der Chor und der obere Theil leider
durch Restauration verdorben.[3]) S. Magno in Legnano eine ver- k
grösserte und entwickeltere Form der Kirche in Busto Arsizio. Das
Octogon, welches den hübschen Chorbau der Kirche von Canobbio l
am Lago Maggiore bildet, ist nicht von Bramante, vielmehr erst von
Pellegrino Tibaldi. Im Veltlin die schöne sehenswerthe Madonna m
di Tirano, Kuppel mit einem Langhause verbunden. — Endlich

1) Das Lazzaretto vor Porta Orientale war ein Werk des *Lazaro Palazzo* (1488); *
das für seinen Zweck hübsch gedachte Kapellchen in der Mitte des Hofes erst 1580
von *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) erbaut (beides jetzt demolirt).

2) Von der Kirche S. Maddalena in Crema ist nur noch die frühe Backstein- **
fassade erhalten (jetzt Teatro filarmonico). — In der interessanten Kirche von Saronno †
sollen die Theile unter der Kuppel von *Vinc. dall' Orto* sein (1498; die Barockfassade
und das Langhaus sehr sehenswerth).

3) In Lodi auch ein reizender Zierbau Casa Cerisoldi già Mutignani, Via ††
Pompeja 45.

sei hier noch die von *Cristoforo Solari* (1465—1540) als grosser
a Centralbau begonnene S. Maria della Passione in Mailand er-
wähnt (1530). Die unteren Theile so edel und einfach, dass sie
einem frühern Bau von 1483 angehören könnten, das Langschiff
erst 1692 darangebaut. Der ihm zugeschriebene zierliche achteckige
b Hochbau S. Croce bei Riva am Luganersee dürfte vielmehr von
Pelegrino Tibaldi herrühren.

c Auch an der Certosa von Pavia (S. 87 a) war nach mehr
als halbhundertjähriger Unterbrechung des Kirchenbaues unter *Guini-
forte Solari's* Bauleitung (1453—81) die Renaissance an Stelle der
Gothik getreten und zwar zuerst an dem Terracottaschmuck von
d kräftigstem Reichthum aller Formen der beiden berühmten Kloster-
höfe, an denen neben *Rinaldo de Stauris* aus Cremona (seit 1466) auch
schon *Cristoforo Mantegazza* und *Giovan Ant. Omodeo* (seit 1466) ar-
e beiten (s. u. Sculptur). Beim Ausbau von Querschiff und Chor (jeder
ihrer Arme schliesst mit drei Nischen nach drei Richtungen, eine
Anordnung, die für mehrere der untengenannten oberitalienischen
Kirchen vorbildlich wurde) sammt der in drei Galerien abgestuften
Kuppel (bis c. 1480) war Guiniforte jedoch jenem lombardischen
Uebergangsstil gefolgt, der schon am Aeussern des gothischen Lang-
hauses sich namentlich durch ausgiebige Verwendung von Bogen-
f galerien kennzeichnet und der auch in seinem Entwurfe zur Fas-
sade vorherrschen sollte. Dieser kam aber ebensowenig zur Aus-
führung, wie ein zweiter der Brüder Mantegazza und Omodeo's
(1473). Erst nach längerer Unterbrechung aller Arbeiten wurde sie
— wahrscheinlich nach einem Modell *Dolcebuono's* von 1491—99
durch *G. A. Omodeo* und Genossen, sowie 1500—1507 durch *Ben. da
Briosco* im Verein mit einer zahlreichen Bildhauerschaar bis zur Ga-
lerie des ersten Geschosses, in ihrer oberen Partie aber erst in den
folgenden dreissig Jahren ausgeführt. — Neben derjenigen des Domes
von Orvieto ist sie das erste decorative Prachtstück Italiens und
der Welt, und abgesehen vom Schmuck vielleicht die bestgedachte
des 15. Jahrh. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen,
ist das der romanisch-lombardischen abgestuften Kirchenfronten mit
vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; inner-
halb dieser festgeschlossenen Form beherbergt sie allen erdenk-
lichen Schmuck in weiser Abstufung des Ausdruckes. Die uner-
messliche Pracht und zum Theil auch der feine decorative Geschmack,
welche das Erdgeschoss beherrschen, haben ein in seiner Art un-
vergleichliches Ganzes hervorgebracht. Schon die Basis des Sockels
beginnt mit Puttenreliefs und Kaiserköpfen; am Sockel selbst (an
dessen Profilirung man den Meister der Capp. Coleoni erkennt)
wechseln Reliefs und Statuen in Nischen; die Pilaster sind beinahe

in Nischen aufgelöst, welchen Statuen vortreten; was sonst von Flächen übrig bleibt, ist mit Figuren und Zierrathen in Relief völlig bedeckt, Alles in weissem Marmor. Das auf vier glatten Säulen vortretende Portal, von *B. da Briosco* 1501 ausgeführt, ist edel a gedacht, vollends aber gehören die vier grossen untern Fenster (von *Omodeo*, eigentlich als Pforten gedacht) zu den grössten Triumphen aller Decoration. Am mittlern (jetzt obersten) Stockwerk Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben incrustirt, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte consequenter Weise ein colossales Mosaikbild in einer überaus prachtvollen Einfassung enthalten, wie man aus einer alten Abbildung sieht. Sämmtliche bekrönenden Halbkreisgiebel und Fialen, die dem Bau einen vollkommenen Abschluss gegeben hätten, kann man nach dem alten Entwurfe ergänzen.

In Pavia wäre der Dom eine Art S. Peter der lombardischen b Frührenaissance geworden, jetzt bloss das majestätische Fragment eines hellen lichten Hochbaues. Inwiefern Bramante den Entwurf des *Cristoforo Rocchi* beeinflusste, ist schwer zu bestimmen. Jedenfalls wurde er sofort nach Beginn der Arbeiten 1487 mehrere Male hinberufen, und die vortrefflichen Profilirungen der verschiedenen Piedestale im Chor, der Unterbauten der Sacristeien und die originelle Beleuchtung der Krypta können nur von ihm herrühren. Das hochinteressante Modell Rocchi's, nach dem Beginne des Baues hergestellt, ist noch im Dome wohlerhalten; manches daran hätte Bramante nie gemacht (die Kuppel modern). — Ebendort auch ein herrlicher, theilweise erhaltener Palasthof gegenüber vom Carmine.

Von dem schon erwähnten mailändischen Schüler (?) Bramante's, *Giov. Dolcebuono,* der dem Meister an freiem Verständniss des Classischen am nächsten stand, rührt das Innere von S. Maria presso c S. Celso in Mailand her (beg. um 1490): eine dreischiffige Pfeilerkirche mit Chorumgang und cassettirten Tonnengewölben; der Eindruck ist der einer einfachen Pracht; da das Licht nur aus den Seitenschiffen einfällt, fehlt der Charakter kirchlicher Weihe. Den edlen Eindruck des Vorhofes (1514 von *B. Zenale?*), z. Th. aus Backstein, z. Th. ganz aus Marmor (Halbsäulen mit Bronce-Capitälen), kann selbst die bombastische Marmorfassade des Galeazzo Alessi nicht verwischen. — Ebenfalls von Dolcebuono ist das Innere von S. Maurizio oder Monastero Maggiore (1503—19). Ein geist- d reicher Bau, mit lichter oberer Halle, welche den Fenstern entpricht, wie für *Luini's* Fresken und Decoration gebaut und doch schon ohne Rücksicht darauf schön; hier wird zum letzten Mal durch die Rippen des Kreuzgewölbes eine leichte und edle Wirkung erzielt. Hinter der Altarwand ist derselbe Bau als Nonnenchor noch einmal wiederholt. (Späteres Beispiel S. Paolo in Mailand.) — S. Nazaro hat e

noch seinen wunderlichen Vorbau vom Jahre 1518 mit den Sarkophagen der Familie Trivulzi in den oben herumgehenden Nischen. Es ist ein trocknes, phantasiearmes Werk des *Bramantino.* Von ihm a soll auch das Haus in Via Borgonuovo Nr. 25 mit schlanken verjüngten Pilastern sein.

b Der Ausbau des Domes von Como (s. S. 86 i), eines der schönsten Beispiele reifer Renaissancebaukunst, wurde mit der äusseren Verkleidung des Langhauses begonnen. *Tommaso Rodari* mit seinen Brüdern war 1487—1526 an dem Baue thätig. Die Decoration der vorderen Theile des Langhauses, mehr noch in der bunten und befangenen Frührenaissance, gehört ihm, und zwar der frühen Zeit an (Fenstereinfassungen, geistreiche Spitzthürmchen über den Strebepfeilern). Im Jahre 1513 begann der Bau der drei Chorabschlüsse im halben Zehneck. Gesimse und Strebepfeiler waren durch die Anlage des Langhauses bedingt. Das Uebrige beruht auf einem Modell *Rodari's*, corrigirt durch ein anderes von *Cristoforo Solari* (1519). Das Aeussere einfach edel gegliedert; im Hauptfries an den Strebepfeilern Urnenträger für den Wasserablauf. (Die achteckige Kuppel in ihrer jetzigen Gestalt von *Juvara.*) Innen ist c Chor und Querbau umzogen von einer Doppelordnung korinthischer und Composit-Säulen, welche ein Doppelsystem von Fenstern einfassen; die übrig bleibenden Flächen sind zwar nüchtern mit Rahmenwerk decorirt, aber trefflich eingetheilt; unter den untern Fenstern Nischen mit (oder doch für) Statuen; die Wölbungen mit prachtvollen, roth-weiss-goldenen Cassetten. Bei der durchgängigen Einfachheit, welche auf reine Totalwirkung ausgeht und z. B. keine Arabesken an Pilastern und Friesen zulässt, gehört dies Gebäude wie S. Maria presso S. Celso zu Mailand schon eher der classischen Zeit an.

d An der Hauptkirche S. Lorenzo von Lugano ist die Mormorfassade vielleicht auch von *Tommaso Rodari* (1517), ein graziöses kleines Excerpt aus derjenigen der Certosa; quadratisch, mit einem höhern Erdgeschoss und einem niedrigern Obergeschoss, in dessen Mitte ein Rundfenster; Friese, Pilaster und theilweise auch die Wandflächen mit Sculpturen geschmückt. — Ausserdem in der itae lienischen Schweiz: S. Pietro e Stefano in Bellinzona; Chiesa f nuova in Locarno; Madonna di Ponte bei Brissago, Kuppelanlage in bramantischem Stil.

Schon die genannten Bauten geben einige gemeinsame Züge kund, die auch für die folgenden wesentlich sind. Die Lombardei war schon in der vorigen Periode das Land des grossartigen und verfeinerten Backsteinbaues gewesen und behielt jetzt dieses Material bei, abgesehen natürlich von Gebäuden des äussersten Luxus,

wie z. B. die Fassade der Certosa. Zweierlei Consequenzen hiervon sind: 1) Die Vorliebe für den Pfeilerbau mit Stucchirung; dieser gestattete kühne Gewölbe; die Säule und mit ihr die flachgedeckte Basilica kommen zur Renaissancezeit im ganzen selten vor. 2) Die Vorliebe für reiche, kecke Dispositionen, hauptsächlich runde Abschlüsse, grosse Nischen u. s. w., die im Backstein, wo man es im Detail nicht so genau nimmt, ungleich leichter darzustellen sind als im Stein, der eine sehr consequente Durchführung des Details und eine hier mühsame Messung verlangt. Diese reichen Formen sind gleichsam ein Ersatz für den mangelnden Adel des Materials. — Weitere Folgen sind: die stets einfache und befangene Bildung der Säule, wo sie vorkommt, wie z. B. an vielen (doch nicht den meisten) Klosterhöfen; die Decoration des Innenpfeilers, den man doch einmal nicht roh lassen wollte, durch gemalte oder selbst erhabene Arabesken; eine ähnliche Behandlung der Gesimse und der Gewölbe (Rippen sowohl als ganze Kappen, Halbkugeln u. s. w.). Die Kuppel bleibt noch längere Zeit die mittelalterliche, polygone, aussen flachgedeckte, mit Galerien umgebene. Man sieht an der Certosa von Pavia recht deutlich, wie sie sich steigern und verklären möchte, es aber nicht über die Vervielfachung der Galerien hinaus bringt. Die Dauer der Frührenaissance ist hier eine längere als in Mittelitalien; Bramante drang mit der grossartigen Vereinfachung der Formen, die man an mehreren seiner Bauten bemerkt, zunächst nicht durch. Der Bruch erfolgt hier erst gegen die Mitte des 16. Jahrh. und dann ziemlich unvermittelt. —

Die nächste bedeutende Gruppe von Kirchen besteht aus S. Sisto in Piacenza (1499—1511), S. Giovanni (1510) und der a
Steccata in Parma (1521), die beiden letzteren von *Bernardino* b
Zaccagni aus Torchiara. Die älteste ist S. Sisto, die einst Rafaels c
Madonna in Dresden barg; für die moderne Fassade entschädigen zwei gute ionische Kreuzgänge. Das Innere ist von glänzend naivem Reichthum der Disposition und Ausführung; eine Säulenkirche mit Tonnengewölben und zwei Querschiffen, über deren Mitte Kuppeln; die Seitenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben; seitwärts davon Kapellen in Nischen auslaufend, welche indess von aussen durch eine gerade Mauer maskirt sind. Von ganz besonders seltsamer Composition sind die beiden Schlusskapellen des vordern Querschiffes: griechische Kreuze auf vier Säulen ruhend, mit Kuppelchen und vier Eckräumchen, an den Enden Hauptnischen, in den Eckräumen kleinere Waldnischen, und dies Alles so klein, dass man sich kaum darin umwenden kann. — S. Giovanni in Parma hat d
eine ähnliche Disposition, doch lauter Pfeiler (von schöner schlanker Bildung) und nur Ein Querschiff; ausserdem drei prächtige Klosterhöfe mit bemalten Bogenfüllungen und Friesen (die Fassade modern).

a — La Steccata endlich bildet ein einfaches griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Mittelkuppel und vier etwas niedrigeren Eckräumen, die zu besondern Kapellen abgeschlossen sind. (Die Verlängerung des Chores neuer.) Es ist eine der schönsten, wohlthuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat, übrigens von aussen, wie alle diese Kirchen, möglichst einfach; die einzige reichere Form ist die Galerie um die Kuppel.

Die gemeinsamen Eigenschaften dieser Kirchen sind nun: 1) Eine wahrhaft prächtige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern, theilweise auch der Bauflächen, wie denn in S. Sisto der Fries über den Hauptbogen durch eine ganz hohe Attica mit lauter allegorischen Malereien grau in grau vertreten ist. (Von dieser Bemalung unten ein mehreres.) 2) Eine merkwürdig schlechte Beleuchtung. In S. Sisto und S. Giovanni kommt das meiste Licht durch die Fenster der untern Kapellenreihen, die zu beiden Seiten der Altäre in den halbrunden Nischen angebracht sind; an der Steccata hat der Meister sogar seine Fenster ohne alle Noth so weit unten als möglich angebracht. Von den Kuppeln hat leider gerade die von S. Giovanni, mit Correggio's Fresken, das kümmerlichste Licht durch vier kleine Luken. In der Steccata geht dem Innern, das sonst so schön gedacht ist, sein bester Reiz durch diesen Mangel ganz verloren. — Um sich den Eindruck des Ganzen einigermaassen zu vervollständigen, denke man sich bei S. Sisto und S. Giovanni
b eine Backsteinfassade dieses Stiles hinzu, wie sie z. B. S. Pietro in Modena recht schön darbietet. Wie einst die gothischen, so reproducirt in dieser Epoche der Backstein die antiken Formen in oft reizender Weise.

In Modena ist ausser der eben erwähnten Backsteinfassade von
c S. Pietro nichts von höherer Bedeutung vorhanden; der zweite Klosterhof daselbst (ionische Halle) hat ein sonderbar niedriges
d Obergeschoss. Für Architeckten: Pal. Coccapane (Strada Rua del muro, 30) Backsteinbau mit reichen Gesimsen aussen in der modenesischen Frührenaissance eigenthümlichen schweren antikisirenden Gliederungen, gemalten Friesen und Decken in den untern Hallen. —
e Pal. Rangoni (jetzt Bellintani, Hauptstrasse) hat rechts noch ein sehr entstelltes Höfchen mit oben herumgehendem offenem Pfeilergang. —

In Reggio sind aus dieser Zeit zu nennen: der hübsche Back-
f steinpalast Vezzani Pratonieri, Via del Torazzo, und Pal. Ferrari, Via principale 43, wahrscheinlich Bauten *Ant. Casotti's* (1452 bis 1484 beschäftigt), durchaus von dem gleichzeitigen Palaststil Bolognas beeinflusst. Von seinem Schüler *Bartol. Spani* (1468 bis nach 1538, s. unter Sculptur) sind noch erhalten: der doppelsäulige
g Kreuzgang von S. Pietro, und Pal. Terrachini (beide um 1513) durch grossartige Anlage (3 Höfe) und feine Durchbildung des

Terracottadetails ausgezeichnet; Pal. Mari mit köstlichen Resten a
der z. Th. malerischen Decoration an Friesen, Gesimsen u. s. f.
(c. 1510). Ausserdem das reiche Hochrenaissancenportal von Pal.
Ceretti (1530, in's Museo civico versetzt) und das vitruvianisch b
einfach-strenge von Pal. Trivelli (1531). — Der Hof des Vesco- c
vado ist nicht von Bramante.

Das bischöfliche Seminar in Parma (beim Dom) hat eine d
gute, jetzt vermauerte Doppelhalle. S. Sepolcro ebenda, jetzt e
Hospital, von schöner Anlage. Ein grosser halbzerstörter Kloster- f
hof links neben S. Quintino kann für Architekten einiges Interesse bieten (1522.).

In Piacenza hat die Madonna della Campagna, ein Cen- g
tralbau in Backstein mit etwas nüchternem Detail, im Innern eine
schöne Lichtwirkung, dazu die Fresken des Pordenone. Ebenda S.
Sepolcro 1488 mit grossartiger Innenwirkung, das Vorbild für S. h
Giustina in Padua; jetzt Artilleriemagazin. Dahinter das Monas- i
tero, z. Th. vielleicht von Bramante, 1503 von *Allessio Tramelli*
ausgeführt. Ausserdem besitzt die Stadt noch in seinem Pal. de'
Tribunali (früher Landi) einen herrlichen Rest einer Backstein- k
fassade nebst zwei Höfen, noch in Ruinen schön. Zwei Gebäude l
an Via S. Antonio für Architekten bemerkenswerth.

Bologna besitzt aus dieser Zeit keine bedeutende Kirche, aber
einzelne sehr werthvolle Bruchstücke von solchen. Die ganze fröh-
liche Naivetät der Frührenaissance lebt z. B. in der zierlichen Back-
steinfassade der Madonna di Galliera (nahe bei S. Pietro), 1510 m
bis 1518 von *Donato da Cernobbio* ausgeführt. — In den aller-
kleinsten Dimensionen repräsentirt diesen Stil das aufgehobene Kirch-
lein S. Spirito. — An der Kirche Corpus Domini (oder la Santa) n
ist von dem durch *Nicc. Marchionne da Firenze* und *Franc. Fossi da
Dozza* 1478—1481 ausgeführten Bau ebenfalls nur die Fassade
und vollständig nur die prächtige Backsteinthür erhalten. Sie zeigt
gerade in ihrem Reichthum den tiefen Unterschied zwischen ober-
italischer und toscanischer Decoration (neuerdings dem *Nicc.
Sperandio* zugetheilt, s. unten). — Eine vollständige, aber nur ein-
schiffige Kirche (erst nach 1514) ist S. Michele in Bosco, na- o
mentlich aussen gut und gediegen; das Portal dem *Peruzzi* mit
Recht beigelegt (1523); von den Anbauten mehrere einfach gut
(von dem 1437 beg. ursprünglichen Bau *Giov. Negro's* nur noch das
Aeussere des Sacristeibaues erhalten). — An S. Bartolommeo di p
Porta Ravegnana ist auf zwei Seiten die reiche Pfeilerhalle des
Andrea Marchesi da Formigine, erhalten (1516—30 und doch noch Früh-
renaissance, wie Alles, was noch auf vorherrschende Einzelwirkung
ausgeht; das Innere, Tonnengewölbe auf Säulen, vielleicht aus der-
selben Zeit, aber modernisirt). — In S. Giacomo Maggiore ist q

das ganze Langhaus ein sehr schöner Einbau in die ältere Kirche;
einschiffig mit je drei Bogenkapellen zwischen den vortretenden
Wandpfeilern, 1493—1509 durch *Pietro da Brensa* ausgeführt. —
a An der anstossenden S. Cecilia gewährt die kleine Kuppel von
b aussen einen zierlichen Anblick. In S. Giovanni in Monte sind
Chor und Seitenkapellen 1442—56 von *Cristoforo di Zanino*, die Fassade
mit ihren sonderbaren Halbkreisabschlüssen 1473 von *Dom. Berardi*
aus Carpi, die Kuppel 1514—17 von *Arduino Ariguzzi* ausgeführt.

Wie langsam und gegenüber welchem Widerstand die Renaissance in Bologna eindrang, beweist z. B. die noch um 1480
c gothisch erbaute Annunziata (vor Porta d'Azeglio, Arsenal). Der
Weiterbau von S. Petronio hielt hier den gothischen Stil überhaupt
lange am Leben. Andre Specimina dieses Uebergansstils sind S.
d Vincenzo (vor Porta d'Azeglio, jetzt der Villa Ronzano einverleibt,
e 1475 ff.) und die Chiesa della Misericordia (von Porta Castiglione, 1473). Von Comacini erbaut, lehnen sich diese Werke in der
Anlage an die lombardischen Kirchen jener Spätzeit (S. Maria delle
grazie, S. Pietro in Gessate) an, während sie im Detail die Formen
der Renaissance zeigen.

Einzelne Kapellen, oft sehr hübsch mit eigenen polygonen
f Kuppeln und Eckpilastern nach florentinischer Art: In S. Martino
g Maggiore, die erste links; — in der Misericordia (vor Porta
Castiglione), die letzte rechts: überhaupt ist das Innere dieser
h gothischen Kirche im Jahre 1511 umgebaut; in S. Stefano: ein
hübsches Kapellchen links neben dem sog. Atrio di Pilato; in S.
i Giacomo Maggiore: die Capella Bentivoglio (Chorumgang, 1486)
k durch ihre halbmoderne Bemalung entstellt; in S. Giovanni in
Monte: an jedem Ende des Querbaues eine Kapelle, die linke von
Ariguzzi 1514.

Für Paläste der Frührenaissance (die wir hier, wie bemerkt, noch über die ersten Decennien des 16. Jahrh. ausdehnen müssen) ist Bologna eine der wichtigsten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beschränkungen ein, welche eine florentinische oder venezianische Entwickelung des Palastbaues hier unmöglich machen: der Backstein und die Verwendung des Erdgeschosses zur Strassenhalle. Dieser Gebrauch, an sich sehr schön und für den Sommer und Winter gleich wohlthätig, hat eben doch das Aufkommen jeder streng geschlossenen Composition verhindert; es entstanden fast lauter Horizontalbauten, bei denen das Verhältniss der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Thür ganz willkürlich angebracht wird.

Innerhalb dieser Schranken aber äussert sich die Renaissance hier besonders liebenswürdig, ja es giebt in ganz Italien wenige Räume, wo der Geist des 15. Jahrh. uns so ergreift, wie in ein-

zelnen Hofanlagen von Bologna. Das Detail ist meist gerade so reich, wie der Backstein es gestattete; allerdings liegt zwischen hier und Rom wieder ein Gebirge mehr, und die antiken Formen werden schon mehr wie vom Hörensagen reproducirt. — Die Backsteinsäulen der Fassaden, meist mit einer Art einblättriger korinthischer Capitäle, tragen reichprofilirte Bogen; über einem Sims setzen dann die rundbogigen Fenster des Obergeschosses an, oft sehr prächtig, mit einer Art von Akroterien seitwärts und oben; in dem (bisweilen noch bemalten) Friese finden sich runde, auch rundschliessende, und viereckige Luken. Das Kranzgesimse mit seinen kleinen und dichtstehenden Consolen tritt nur mässig vor. — In den Höfen, wo sie wohl erhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltener Pilaster mit Zwischenbogen), welche eine Galerie um den grössten Theil des Hofes bilden; oder auch Fenster, die den äussern ähnlich sind. Die Friese, Einfassungen u. dergl. meist um einen Grad reicher als aussen.

Diese Bauweise dauerte bis gegen die Mitte des 16. Jahrh., und gerade aus dieser spätern Zeit giebt es Beispiele von besonderer Schönheit. Der Baumeister *Formigine* bemühte sich damals, den jetzt sandsteinernen Capitälen eine möglichst reiche und abwechselnde, oft figurirte Bildung zu geben. In den Höfen bemerkt man oben statt der Säulen hie und da kleine Pilaster mit dazwischengesetzten Bogen. Aussen wird auch wohl durch viereckige Fenster (statt halbrunder) der eindringenden Classicität ein Zugeständniss gemacht. — Wir zählen einige bezeichnende Beispiele aus dem 15. u. 16. Jahrh. auf. Die Entwicklung beginnt mit einem Typus, der bis tief ins 15. Jahrh. andauernd noch mit den structiven Formen der Gothik operirt, aber schon die Details der Renaissance anwendet. Das Hauptbeispiel dafür ist Pal. Isolani già Bo- a
lognini, Piazza S. Stefano. 1453 arbeitet *Pagno di Lapo Portigiani* und *Ant. di Simone* aus Florenz die Capitäle der Halle, Conception und Details des Baues sind aber bolognesisch-lombardisch (in der Laube der Hoffront ist noch ein merkwürdiges Beispiel eines mittelalterlichen Holzbaues erhalten). Diesem Muster folgen mehr oder weniger enge: Case de Simonis, Via di Porta Castello 2; b
Casa Aria, Via Galliera 13; Pal. Pallotti, Via Garibaldi 3 (nach c
1465) mit doppelgeschossigem Arcadenhof; Casa Rizzi già Cam- d
peggi, Via d'Azeglio bei Pal. Bevilacqua (vor 1480), ebenso; Casa Reggiani, Via Mazzini 40 und Casa Correggi, Via Cavaliera 18 e
(1466), beide von *Giacomo Achi*, beide mit kühnen, unregelmässigen Hofloggien.

Entschiedene Renaissancebildung zeigen: Pal. Fava, Via Man- f
zoni 6, 1483 von *Gilio Montanari* erbaut, sehr schön; im Hofe ein offener Verbindungsgang auf reichen gigantischen Consolen. — Aehn-

a lich Pal. Ghislieri (Hotel Brun) erbaut 1491, vergrössert 1510. — Das phantastische schöne kleine Eckhaus Via delle Grade und Con-
b trada de' Poeti, die sog. Casa de' Carracci (um 1500) mit originellem Consolenvorbau für das Obergeschoss und Fenstern mit mitt-
c lerem Consolencapitäl. Pal. Felicini, Via Galliera 14 (erb. 1497 bis 1518) wiederholt die Anordnung von Pal. Fava unter richtigerer Wahrung der Verhältnisse zwischen den Arcaden der Halle und den
d Fenstern des 1. Stockwerks. Pal. Guastavillani, Via Castiglione 20, einfacher mit schönem Portal und grandiosem Loggienhof. — Der
e Pal. Bevilacqua, begonnen 1481, eins der wenigen Gebäude dieser Zeit, die unten keine Halle, sondern eine ganze und zwar steinerne Fassade haben, deren Quadern denn auch mit ganz besonderm Nachdruck behandelt, nämlich jeder einzeln verziert sind; auch alle übrigen Details sehr reich, das Gesimse eines der wirksamsten. Der Hof (nach 1484), mit Ausnahme der Säulen ganz von Backstein, ist der schönste dieses Stiles. Man hat auf verschiedene
f Baumeister gerathen[1]); da aber der reiche Porticus an S. Giacomo (1477—81) sicher nicht von Gaspero Nadi (1418—1504) erbaut ist, so wird man ihm auch den Hof von Pal. Bevilacqua nicht zuschreiben dürfen, der in der Zierweise mit jenem Porticus fast völlig übereinstimmt (der schöne Terracottafries an letzterem, wie auch im Hof des Pal. Bevilacqua könnte von *Nicc. Sperandio* sein). Von dem gleichen unbekannten Künstler rührt auch der Hof von
g Casa Magnaní, Via Zamboni 25 her (vor 1481). — Der Pal. del Podestà, 1492—94 wahrscheinlich von *Giovanni di Pietro da Brensa* und *Franc. Fossi da Dozza* ausgebaut, sieht dem Werk einer unreifen Begeisterung für Pal. Bevilacqua ähnlich; das zahme obere Stockwerk passt nicht zu den facettirten und geblümten Quadern und den (allerdings erst im 16. Jahrh. zugefügten) derben Halbsäulen
h der Pfeiler des Erdgeschosses. (Der rechts davon gelegene Portico de' Banchi rührt in seiner jetzigen Gestalt erst von *Vignola* her, der auf geschickte Weise eine Menge kleiner Räume und Fenster einer neuen Haupteintheilung unterordnete.)

Der zierliche Palast auf dem Platz der beiden schiefen Thürme
i (eigentlich Pal. dell' Arte degli Stracciaiuoli), mit dem Datum 1496, soll von Niemand anders als von *Francesco Francia* entworfen sein. Wenn man in den mehr decorativ als architektonisch gehandhabten Formen den „Goldschmied" wieder erkennen will, so haben wir nichts dagegen einzuwenden (1620 umgebaut). — Als einzig in
k ihrer Art in Bologna ist hervorzuheben die Palazzina della Viola, Via S. Martino 22 (jetzt Scuola agraria, um 1497) ein einfach-graziöser Villenbau der Bentivoglio mit luftigen Loggien im

---

1) Das Portal vom Florentiner *Francesco di Simone.*

Stile der lombardischen Renaissance. — Ausserdem ist der grosse
Porticus der Putte di Baracano unweit Porta S. Stefano be- a
achtenswerth, als Fassade einer wohlthätigen Anstalt aus den letzten
Jahren des 15. Jahrh. mit einem Reichthum figürlicher Capitäle,
doch zumeist von handwerklicher Mache.

Dem reinern Classicismus nähert sich dieser Stil z. B. in der
Fassade von Pal. Fioresi, Via Galliera 5 mit ihren dünnen Säul- b
chen unten vor den Pfeilern, oben vor der Wand, beg. 1517 wahr-
scheinlich von *Formigine* (das Innere viel später, gut disponirt, be-
sonders die Treppe), wie in Pal. Bolognini, jetzt Salini-Amorini, c
Via S. Stefano 9 (beg. 1525, voll. 1551) mit den schweren Fenster-
umrahmungen und den Prachtcapitälen des *Formigine* sowie den Me-
daillonköpfen des *Alf. Lombardi.* Den bolognesischen Hofbau in
classischer Umbildung zeigt sehr schön Pal. Malvezzi-Campeggi, d
Via Zamboni 22 von *Formigine* (1522). Für die Fassade dagegen
(1549) wusste dessen Sohn, als der römisch-florentinische Einfluss
nach Bologna drang, keinen rechten Rath: er behielt für Friese,
Pilaster und Füllungen eine öde kalligraphische Spielerei bei, während
der Vater an Pal. Fantuzzi, Str. S. Vitale Nr. 23 (1517—22) den e
gekuppelten Halbsäulen beider Stockwerke eine ganz widersinnige
Rustica-Oberfläche gab.

Naiver verläuft sich die alte bolognesische Zierlust in den Ba-
rockstil bei den Bauten des *Ant. Morandi Terribilia* († 1568). Anfänglich
in seinen Klosterbauten, wie dem fast florentinisch feinen Kreuz-
gang von S. Procolo, Via d'Azeglio 56 (seit 1550), den drei f
Chiostri bei S. Domenico (1542—50) und den imposanten doppel- g
geschossigen zwei Rustica-Chiostri von S. Giovanni a Monte h
(zugemauert, seit 1543) strenger Vitruvianer, entfaltet er im gran-
diosen Palast des Archiginnasio sammt dessen Hof (1562) neben i
einfacher Disposition Reichthum in Formen und Ornament. Nach
Analogie mit diesem Bau gehören ihm auch: Pal. Borghi-Stan- k
zani, Via S. Vitale 28 u. 30, mit zwei mächtigen Höfen, der reich-
decorirte Pal. Bevilacqua già Zumbini, Via Galliera 21, und l
Pal. Bolognetti, jetzt Rambaldi, Via Castiglione (1551), mit m
einer allerliebsten untern und obern Halle und Treppe. Das beste
Gebäude dieses Uebergangsstiles aber möchte wohl Pal. Buon- n
compagni-Ludovisi sein, Via di monte 8, hinter dem erzbischöf-
lichen Palast (1545); im Hof reiche Säulen mit sculpirten Schäften
und erlöschende mythologische Grisaillen des *Girol. da Treviso.*

Von Klosterhöfen der Renaissance sind zu nennen: die drei o
von S. Martino Maggiore von *Giov. Bensa* (bis 1511 s. S. 83 a), p
und der Haupthof der Certosa mit besonders reichen und schönen
Capitälen, von einem unbekannten Meister aus der Frühzeit des Cinque-
cento; seine Formenähnlichkeit mit dem bramantesken Chiostro von

S. Maria delle grazie in Mailand lässt auf lombardische Tradition schliessen.

Die völlige modern-classische Umbildung tritt dann ein mit *Bart. Triachini*, in dessen Schöpfungen die Renaissance, völlig frei von jeglichem Auswuchs des Barockstils, in vollen manchmal etwas pompösen Accorden ausklingt; so in dem von Palladio und Alessi inspirirten
a Pal. Ranuzzi già Lambertini (1541—81), im Hof der Universität (nach 1560) mit seinen michelangelesken Anklängen, und
b im Pal. Malvezzi-Medici, Via Zambni 13 (beg. 1560), einem der besten Gebäude Bologna's. Und noch viel später giebt *Tom. Mar-*
c *telli* († 1617) mit dem Campanile der Certosa und der Kirche
d S. Salvatore (beg. 1605) Zeugniss für eine zu jener Zeit ganz ungewohnte Strenge und Einfachheit der Conception und Formen. Dagegen neigt sich dem Barockstil entgegen *Pellegrino Tibaldi* und sein Bruder *Domenico,* von welchem unten.

e Die kleine Kirche Madonna del Piratello vor Imola, ein Backsteinbau der Frührenaissance, hat einen spätern, über quadratischem Unterbau durch dorische und korinthische Pilaster und octagone Attica mit Dachpyramide einfach-schön gegliederten Campanile (wahr-
f scheinlich 1506 nach Bramante'schem Entwurf erbaut). Ueber den Dom
g von Faenza s. oben S. 119 f. Ebendort zeigt die Fassade von S. Mi-
h chele und der gegenüberliegende Palast der Manfredi eine besonders edle Behandlung des Backsteins. — In Cesena baute *Matteo*
i *Nuzio* aus Fano 1452 die interessante Biblioteca Malatestiana, drei gleich hohe gewölbte Schiffe durch Säulen getrennt, mit phantastisch decorirten Portalen. — In Fano selbst rührt wahrscheinlich von
k ihm die einfach disponirte Fassade des Kirchleins S. Michele (1475—90) mit Marmor des 1463 z. Th. abgetragenen benachbarten Augustusbogens verkleidet (und mit einem Abbild davon en miniature geziert),
l sowie der anspruchslose Arcadenporticus des Spedale delle Trovatelle (dessen Capitäle gleichfalls von der Attica des Augustus-
m bogens stammen). Auch die dreibogige Vorhalle von S. Maria nuova ist ein graziöser Bau dieser Zeit, während der fünfbogige
n Porticus von S. Croce dell' Ospedale mit seinen toskanischen Säulen dem Cinquecento angehört. (Die Decoration dieser Monumente s. unten.

o Nicht dem Stil, wohl aber der Zeit nach ist hier der Dom von Loreto einzureihen. Von Nicc. dell' Asta, Bischof von Recanati 1468 begonnen, 1471—79 durch *Marino di Marco Cedrino* aus Zara
p (derselbe nennt sich auch am Hauptportal des Doms von Forlì,
q 1465, und von S. Agostino zu Amandola, 1468, als deren Bildner) fortgeführt, ist seine Anlage als eines so späten gothischen Neubaues

nur durch den Einfluss Venedigs zu erklären. (Von der Fortsetzung des Baues durch *Giul. da Majano* und *Giul. da Sangallo* war oben S. 120 c und 128 f die Rede; die weiteren Arbeiten daran s. unten bei Bramante.) Die bewundernswerthe Grundrissdisposition mit den dreischiffigen Kreuz- und Chorarmen, den Kapellen in den Ecken derselben und den vielen halbrunden Abschlüssen, sowie der Aufbau der Kuppel, in ihren untern Theilen eigenartig durch den Wechsel in Höhen und Weiten der acht Gurtbogen, waren von Einfluss auf manchen Renaissancebau (z. B. den Dom von Pavia). Pfeiler und Gewölbe zeigen durchweg mittelalterliche Formen, ebenso das Aeussere in seinem von Strebepfeilern nicht unterbrochnen, von einem Umgang auf weit vorkragenden Consolen bekrönten ernsten Massen, — entsprechend der Bestimmung des Baues, der Kirche und Burg zugleich sein sollte.

Ferrara besitzt zunächst einen der wichtigsten Renaissancethürme Italiens, den Campanile des Domes (die drei untern Ge- a
schosse wahrscheinlich von *Pietro di Benvenuto degli Ordini* [† 1483] begonnen 1451, vollendet 1493. Das oberste Geschoss erst Ende des 16. Jahrh. durch *G. B. Aleotti d'Argenta* daraufgesezt). Mit Marmor, und zwar schichtenweise roth und weiss, incrustirt, mit derb vortretenden Eckpilastern und Säulenstellungen dazwischen, wirkt dieser Bau ganz imposant, obschon man es den Säulen ansieht, dass der Baumeister beim Backstein aufgewachsen war. (Die Fensterbogen setzen unschön ohne Mittelplatte auf.) — Die Tribuna der Kirche b
ein guter Backsteinbau, innen mit reich sculpirten Wandpilastern von *B. Rossetti,* 1499. — Südlich gegenüber die aufgehobene, sehr verbaute Kirche S. Romano, von früher und schlichter Renaissance. c

Im allgemeinen folgen die grossen, ferrareser Ordenskirchen in ihrer Grundrissanlage mit geringen Abweichungen durchaus dem in den gothischen Franziskanerkirchen der Lombardei (S. Francesco und S. Maria del Carmine in Pavia u. s. w.; s. S. 85 c u. d) ausgebildeten Typus, nur im Aufbau gehören sie einer durchweg originellen Renaissance an. S. Francesco, von *Biagio Rossetti* († 1516) seit 1494 erbaut, d
hat am Aeussern mager vertheilte Pilaster mit hübschen Friesen (Putten, Medaillons haltend); innen Säulenkirche mit lauter Kuppelgewölben und den beiden Seitenschiffen entlang mit hübsch eingefassten Kapellenreihen, durch deren Fenster wiederum das meiste Licht kommt. Auch die Ornamentirung in ähnlicher Weise an Friesen, Bogenfüllungen etc., sowie an den Pfeilern der Kreuzung aufgemalt, wie in jenen Kirchen. — Von demselben Geschlecht: S. Benedetto, e
beg. 1496 von *Girol. da Bresica*, voll. um 1550 von *Gianbattista* und *Alberto Tristani*), die Fassade (auch die von S. Francesco) mit jenen von L. B. Alberti (S. 122 a) zuerst gebrauchten Seitenvoluten und mit

Marmorpilastern; alles Uebrige schlichter Backstein; die Kapellenreihen auch aussen rund, ebenso die Abschlüsse des Querbaues. Innen Tonnengewölbe (in der Mitte des Langhauses durch eine Flachkuppel unterbrochen); über der Kreuzung die Hauptkuppel; die Nebenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben. Die prächtige und doch weislich gemässigte decorative Bemalung ist an den untern Theilen überweisst oder nie vorhanden gewesen. — Eine der besten dieser Reihe, obschon ebenfalls durch das vorherrschende Unterlicht
a beeinträchtigt: die Certosa S. Cristoforo (1498—1553), einschiffig mit Kuppelgewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Mittelkuppel und Querbau; die Gliederungen aussen nobel von Backstein (mit Ausnahme der noch nicht incrustirten Fassade), innen sämmtlich von Marmor; über den Kapellenreihen eine hohe Attica wie in S. Sisto
b zu Piacenza (hier leer.) — S. Maria in Vado (seit 1495 nach dem Entwurf des Malers *Ercole Grandi* erbaut von *Biagio Rossetti* und *Bart. Tristani*) ist in der Bildung des Aeussern den bisher genannten analog, innen eine Säulenkirche mit Flachdecke, ohne Kapellenreihen und Unterlicht, deshalb von schöner Wirkung. (Die Hauptfassade erneuert, die Querbaufronte ursprünglich und der Fassade von S. Benedetto ähnlich. Die Nebenschiffe haben Kreuzgewölbe.) — Endlich
c S. Andrea, mit noch gothischer Fassade von 1438; innen Pfeilerkirche mit flacher Decke über niedriger Obermauer; die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben, Kapellenreihen mit Seitenlicht durch 2 Fenster;
d dies Alles etwa um 1500. — Von S. Giorgio ist wenig mehr als der schiefe Backsteinthurm aus dieser Zeit erhalten. Als griechisches,
e gleicharmiges Kreuz mit Eckräumen wurde S. Spirito 1519 gegründet; nach mancherlei Schicksalen jetzt sehr verändert. — Noch zu Ende des 16. Jahrh. baute *Alberto Schiatti* das einfache und sehr ar-
f tige Kirchlein La Madonnina in dieser Form (unweit Porta Romana).

g Von den Kreuzgängen sind diejenigen der Certosa (jetziges Camposanto) von Säulenhallen umzogen, die noch ganz frühe Blattcapitäle zeigen; die Aussenwände haben einen eleganten Muschelfries in Terracotta, auch ein schönes Portal in Marmor mit delicatem Arabeskenschmuck; — drei durch offene Durchblicke zu einer sehr
h schönen Wirkung vereinigte finden sich neben S. Benedetto (davon einer auf Pfeilern, die andern auf Säulen); — ein ähnlicher bei S.
i Maria in Vado.

Von Profanbauten dieses Stiles ist in Ferrara nicht so viel Bedeutendes erhalten, als man erwarten möchte. Die schönsten Bauten der Herzöge vom Hause Este sind untergegangen; ihr Castell ist als malerischer, imposanter Anblick ohne Gleichen, kann aber nicht als Palast gelten. Von den sonstigen fürstlichen Gebäuden zeigt

der jetzige Pal. Comunale allerlei interessante Reste, aber nichts a
Zusammenhängendes mehr, mit Ausnahme des hinten angebauten herzoglichen Arsenals, welches aussen ein schlichter Backsteinbau mit Pilastern, innen eine regelrechte Basilica (nur ohne Tribuna) ist. — Die angefangene Halle aussen im Erdgeschoss des Palastes, b
gegen das Castell hin, ist erst von *Galasso Alghi* von Carpi, 1559. — Der Palazzo Schifanoja, begonnen 1391, unter Herzog Borso c
1466—69 durch Aufsetzen des ersten Geschosses von *Pietro di Benvenuto* ausgebaut, ist architektonisch nicht bedeutend, ausgenommen das schöne Portal mit dem Wappen darüber. An der 1473 der Südseite des Domes angebauten Loggia war *Ambrogio da Milano* thätig. Das Wichtigste ist immer der Pal. de' Diamanti (jetziges d
Ateneo, mit der städtischen Galerie), begonnen 1492 für Sigismondo von Este; die beiden Fassaden mit der facettirten Bekleidung, den sculpirten Pilastern (vielleicht von *Ercole Grandi*) und den sehr schön gebildeten Fenstern 1493 von *Biagio Rossetti*; mit dem Kranzgesimse vollendet 1567 für Cardinal Luigi d'Este. Die schönen Verhältnisse des Ganzen leiden nur durch die Disharmonie zwischen den zarten Pilastern und der energisch sein sollenden Quaderbehandlung. — Der letzte estensische Zierbau gehört schon dem classischen Stil an und verräth die Einwirkung des Palazzo del Te in Mantua: nämlich La Palazzina in Via della Giovecca (1559), ein ehemals e
köstliches Gartenhaus, nur Erdgeschoss mit Fenstern, Portal und vier Pilastern, hinten mit (jetzt vermauerter) Loggia und einem links anstossenden, jetzt meist unzugänglichen „Teatro". Das Ganze im kläglichsten Verfall.

Die Privatpaläste des Adels sind hier, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses Este im 15. u. 16. Jahrh. liess keine grosse bauliche Machtäusserung aufkommen. Der einzige bedeutende Hof aus dem 15. Jahrh., der des Pal. Scrofa-Calcagnini f
(Corso di Porta Romana), beg. 1502 durch *B. Rossetti*, ersetzt aber zehn Paläste, obwohl er nur zur Hälfte gebaut und in drohendem Verfall begriffen ist. Er zeigt den bolognesischen Hofbau vortrefflich in das Schlanke und Leichte übertragen, das die Hallen Ferrara's, deren Säulen durchgängig von Marmor sind, überhaupt kennzeichnet. — Die fehlende Fassade mag man sich ergänzen durch die äusserst zierliche des Pal. Roverella, 1508 (der dafür nur einen g
unbedeutenden Hof hat). Ueber dem heitern Eindruck dieses Gebäudes übersieht man es gerne, dass z. B. die Arabesken des obern und des untern Frieses derber und massiger gebildet sind als die der Pilaster, und dass die Fenster sich auf die damit eingefassten Flächen nicht gut vertheilen. Die Pforte marmorn; drüber ein

grosser späterer Erker, woran dies bei der Post gelegene Gebäude
a leicht kenntlich ist. — Pal. de' Leoni (Castelli) beim Pal. de' Diamanti, hat an seinen Eckpilastern die schönsten Arabesken Ferrara's, ausserdem ein stattliches Portal (vielleicht nach Angabe *Ercole Grandi*'s mit einem von Putten umgebenen Balcon; sonst sind
b Fassade und Hofhalle ganz einfach. — Pal. Bevilacqua und Pal.
c Zatti auf Piazzo Ariostea, beide mit vorderer Strassenhalle, der erstere mit einem der bessern Höfe. Interessant wirkt die schräge Böschung aller Häuser den Corso Vittorio Emanuele entlang. —
d Hübscher Hof in Nr. 1698 gegenüber dem Seminario.

Weiter im 16. u. 17. Jahrh. begegnet man hier einigen kleinern Palästen, welche durch harmlose Zierrathen in den Wandflächen selbst (Trophäen, Büsten, Mottos etc.) ein Echo der frühern Zierlust
e offenbaren: Pal. Bentivoglio; Pal. Costabili. Das beste Ge-
f bäude des etwas strengern Classicismus, Pal. Crispo (um die Mitte des 16. Jahrh. von *Girolamo da Carpi* entworfen), lässt es bei blossen Denksprüchen bewenden, die aber das ganze Gebäude bedecken. —
g Das einfache Haus des Ariost, Strada Mirasole Nr. 1208.

In Venedig drang der neue Stil im Verhältniss zu den Umständen spät durch. Die paduanische Malerschule und die einheimischen Sculptoren hatten schon die naturalistische Darstellungsweise ansehnlich ausgebildet, während Baukunst und Decoration noch an den gothischen Formen mehr oder weniger festhielten. Der Chor-
h bau von S. Zaccaria wurde (1456) gothisch begonnen, fast zu derselben Zeit, da Mantegna schon seine heilige Euphemia malen konnte. Die Einfassungen der Prachtaltäre, welche von der muranesischen Malerwerkstatt ausgingen, sind noch bis nach 1450 gothischen Stiles; *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* meisseln Statuen im Stil des 15. Jahrh.
i für ihre noch gothischen Zierbauten. Ihre Porta della Carta am Dogenpalast und die dazu gehörende Halle bis zur Riesentreppe hin (1438—43) zeigen diesen Stil in seinem Verscheiden und doch in eigenthümlich schöner Weise behandelt; das spätgothische, starkgebauschte Blattwerk bildet schon Friese, die im Geist des neuen Jahrhunderts gedacht sind. (Ursprünglich vergoldet, wie das Bild des *Sebastiano Lazzaro* in der Akademie zeigt.) Dasselbe gilt von
k der gleichzeitig entstandenen Cà Doro. Sogar das Dogengrab
l Franc. Foscari's († 1457) im Chor der Frari rechts) ist noch gothisch (irrthümlich *A. Rizzo* zugeschrieben, s. u. Sculptur). An den Chorstühlen mehrerer Kirchen hält sich das Gothische bis um 1470.
m (S. unter Decoration.) Auch das ganze Portal von S. Giovanni e Paolo gehört dieser späten, vegetabilisch prächtigen Gothik an.

Als aber die Renaissance hereinbrach, fand sie in dem reichen Venedig eine Stätte ganz eigenthümlicher Art. Die edlern Stein-

gattungen, deren ihre Decoration bedarf, um völlig zu gedeihen, wurden ihr hier bereitwillig zugestanden; von Backstein und Stucco ist keine Rede mehr, wenigstens an decorativen Theilen nicht. Der neue Stil kam gerade in die Zeit der grössten Macht des Staates und eines grossen Reichthums der Vornehmen hinein. Ihm schien eine Hauptrolle zugedacht, wenn es sich darum handelte, der Inselstadt einen dauernden Ausdruck festlicher Freude und Herrlichkeit zu verleihen. Es fehlte leider an Platz und — wahrhaft grossen Baumeistern.

Die meisten wichtigeren Bauten werden den *Lombardi* beigelegt, von welchen die beiden ältern, *Martino* (erw. 1425, † 1479 oder 1481) und sein Sohn *Moro* Bergamesken waren, der Gründer der eigentlichen Künstlerfamilie dieses Namens *Pietro di Martino Solaro* (geb. zwischen 1435 und 1440, † 1515) aber aus Carona am Luganersee stammte. Ihm, seinen Söhnen *Antonio* († 1516) und *Tullio* († 1532) und Enkeln *Sante* (1504—1560) und *Alomorò* (1537 erw.) werden wir in Folgendem stets wieder in Venedig begegnen, während drei andre seiner Enkel, *Fra Aurelio* (1501—1563), *Lodovico* († 1575) und *Girolamo* (1506—1583) in Loreto arbeiteten und die Giesserschule von Recanati begründeten. Alfonso Lombardo steht mit ihnen in keinem Zusammenhange. Sie alle verleugnen namentlich in ihren Sculpturen die lombardische Herkunft nicht; in einzelnen Fällen merkt man auch das Studium der Profilirung eines Bramante und Laurana (vergl. S. 123 u. Sculptur).

Auf eingerammten Pfählen wird nie von selbst eine freie und grossartige Architektur sich entwickeln. Die einzigen bisherigen Gebäude, welche grossartig gedacht heissen können, die Kirchen S. Giovanni e Paolo und S. Maria de' Frari, waren wesentlich fremde Gedanken; dem Dogenpalast, so gross auch sein älterer (vorderer) Theil ist, wird man es immer ansehen, dass sein Erbauer unter den Eindrücken einer kleinräumigen Pracht aufgewachsen war.[1]) Und diese Beschränkung ging nun auch der venezianischen Renaissance nach, und alle folgenden Baustile, die in den Lagunen geherrscht haben, sind ihr mehr oder weniger unterlegen. Wir werden weiter unten finden, dass auch ein Jacopo Sansovino sich beugte. Der einzige Andrea Palladio leistete erfolgreichen Widerstand.

Von jenen grossartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunelleschi's Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toscanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues giebt kein Gebäude Venedigs im Stil der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das damalige Venedig an einzelnen überaus netten decora-

---

1) Man vergleiche damit z. B. das Stadthaus von Piacenza.

tiven Effecten zu Nutz und Frommen des mit dem Platze geizenden Privatbaues. Die Composition im höhern Sinn, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist Null, aber das Arrangement geschickt und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt. Das Aeussere wird an Kirchen und Palästen mit zwei, drei Ordnungen von Pilastern bekleidet, ohne dass man sich auch nur die Mühe nähme, die obern Ordnungen durch grössere Leichtigkeit zu charakterisiren, oder einen Gegensatz in den Flächen auszudrücken (S. Maria de' Miracoli, Seitenfronte der Scuola di S. Marco etc.). An den Hauptfassaden sind die Pilaster wohl mit Arabesken oder mit Nischen ausgefüllt, canellirt, in der Mitte durch Scheiben von rothem oder grünem Marmor unterbrochen u. dergl.; überall sonst haben sie ihr eigenes vertieftes Rahmenprofil, welches ihnen die Bedeutung einer Stütze, eines Repräsentanten der Säule nimmt und sie selber zum blossen Rand eines Rahmens um das betreffende Mauerfeld macht. Von einem nothwendigen Gradverhältniss zwischen der Pilaster- und der Friesdecoration trifft man kaum eine Ahnung. Für den obern Abschluss der Kirchenfassaden erlaubte man sich fortwährend die fröhliche runde Form in verschiedenen Brechungen; seit dem Bau von S. Marco war die venezianische Baukunst daran gewöhnt und hatte auch in der gothischen Zeit damit barock genug zu schalten gewusst. — Auch an den Palastfassaden behielt man die bisherige Anordnung (S. 90) bei, nur im neuen Gewande. Die schöne Wirkung der offenen Loggien in der Mitte der Hauptstockwerke ist nicht das Verdienst des neuen Stiles, sondern das einer alten Sitte. Die zwischen den Fenstern, Thüren, Gesimsen und Pilastern übrigbleibenden Flächen wurden mit bunten Steinscheiben in symmetrischer Zusammenstellung, an den Kirchen auch wohl mit Nischen, Sculpturen u. s. w. ausgeschmückt.

Im Innern sind die Paläste zum grössten Theil verbaut; was von Treppen und Sälen einigen Eindruck macht, ist durchgängig spätern Ursprunges. Das Erdgeschoss ist weder entschieden als blosser Sockelbau, noch als mächtiges Grundstockwerk behandelt, und diese Halbheit raubt natürlich der untern Halle jede höhere architektonische Bedeutung, wenn sie auch — in Verfall und Verkommenheit — oft ein ganz malerisches Interieur gewährt. Höfe sind entweder nicht vorhanden oder ohne Belang.[1]) Beachtenswerth: der
a schöne Treppenthurm von *Giov. Candi* († 1499) am Pal. Minelli in der Corte del Maltese, Calle delle Locande, bei S. Luca, im deutlichen

---

* 1) Bei diesem Anlass ist vorläufig auf Pal. Pisani an Campo S. Stefano hinzuweisen, welcher zwar von Renaissance nicht mehr als die Zwischenhalle seiner beiden Höfe besitzt, als vollständigster Privatbau der Barockzeit aber von Interesse ist. Die grossen Schifflaternen in den untern Hallen dieser und anderer Paläste sind Ehrenzeichen des Seecommandos der Inhaber.

Anschluss an die romanische Architektur Venedigs; die Treppe ist ein völlig offener Rundbau mit fortlaufender Säulenstellung.

Das Innere der Kirchen ist je nach der Aufgabe sehr verschieden.

Die älteste des betreffenden Stiles ist wohl S. Zaccaria, seit 1458 von *Ant. di Marco Gambello* († 1481) begonnen, von *Moro Coducci,* gen. *Moretto* aus Bergamo (bisher irrthümlich der Famlie Solari-Lombardi zugerechnet, † 1504) 1483—88 gefördert, aber nicht vor 1515 vollendet. Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz ist noch zum Theil gothisch; an ihn wurden die übrigen Theile bis zu einer gewissen Höhe, sowie die untere Hälfte der Fassade angebaut; und es blieb dann der Bau eine Zeit lang liegen, wie aus dem reifen Stil der obern Hälfte ersichtlich. Die gewölbten drei Schiffe ruhen auf Säulen über hohen geschmückten Piedestalen, der Chor nach Art einiger romanischer Kirchen auf Säulengruppen. Im Detail wagt hier die Frührenaissance höchst unsichere und barocke Formen (Wulste der Säulen, mittlere Simse des Kapellenkranzes u. s. w.). Die Fassade in ihren oberen Stockwerken und runden Abschlüssen ist mit Ausnahme des Erdgeschosses wohl um mehrere Jahrzehnte neuer; sie zeigt zuerst jene nur in Venedig so ausgebildete Schreinerphantasie, welche die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne sie zum Ausdruck von Verhältnissen zu benutzen. Diese Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein grosses decoratives Geschick, ist für den flüchtigen Blick eine sehr angenehme. a

Nahe mit diesem Bau verwandt, nur einfacher und reiner, ist die ebenfalls von *Moro Coducci* herrührende Kirche S. Michele (begonnen 1469). Flachgedeckte Säulenkirche, schon vorn durch einen fast gleichzeitigen Lettner unterbrochen; hinten drei Tribunen ohne Umgang. An der Fassade ist ausser den runden Abschlüssen die unbeholfene Rusticabekleidung bemerkenswerth, eine florentinische Anleihe. b

Etwas früher (1462) begonnen ist die einschiffige Kirche S. Giobbe, die aber erst nach 1471 von *Antonio di Marco Gambello* übernommen und rasch vollendet wurde. Gleichzeitig wurden auch die Seitenkapellen und von *Pietro Lombardo* der reich decorirte Chor ausgeführt (S. u. Sculptur). c

Es folgt das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen: S. Maria de' Miracoli, 1480—89 unter Leitung des *Pietro Lombardo* mit seinen Söhnen erbaut und ausgeschmückt. (Neuerdings trefflich restaurirt.) Es dauert eine Weile, bis das von einem „allerliebst" zu nennenden Eindruck beherrschte Auge sich gesteht, dass der bauliche Gehalt des Gebäudes fast Null ist. Der grosse runde Abschluss der Fassade, mit buntem Scheibenwerk ausgefüllt, erdrückt die beiden delicaten Pilasterordnungen; der mittlere Bogen der obern wird auf barbarische Weise breitgezogen, um der Thür unten zu entsprechen. d

Auch am Chor tragen runde Abschlüsse das Quadrat, auf dem die
kleine Kuppel ruht. Innen hat das Schiff ein Tonnengewölbe; die
a bemalte Cassettirung von *Giov. Girolamo Pennacchi* (1524). Der Chor,
auf zierlicher Treppe mit Balustraden bedeutend erhöht (um darunter
die Sacristei anzubringen), ist in Betreff seiner innern Gestalt ein
florentinischer Gedanke auf venezianischem Boden. Die Pilaster-
bekleidung des Innern und Aeussern ist fast ohne alle Abstufung
als blosse Decoration mitgegeben; von dem Werth ihrer Ornamente
wird unten die Rede sein.

b S. Maria Formosa (1492 von *Coducci* begonnen, mit ihren tiefen,
durch Zwischenfenster verbundenen Kapellen, durch welche das meiste
Licht kommt, ist ein unglückliches Gebäude.

c S. Giovanni Crisostomo, seit 1497 von *Moro Coducci* erbaut
(auch *Sebastiano da Lugano* arbeitet daran), wiederholt die Anlage
kleiner frühvenezianischer Kirchen (S. 20 c) in einem neuen und
höhern Sinne; das griechische Kreuz mit seiner Flachkuppel wird durch
glückliche Abstufung in Haupträume und Eckräume, durch Schlank-
heit der Pfeiler zu einem perspectivisch reizenden Innenbau. Aussen
zwar runde Mauerabschlüsse und andere Spielereien, aber einfaches und
gutes Detail, wie auch im Innern. — Eine in den meisten Beziehungen
d entsprechende Nachbildung, S. Felice, ist etwa 50 Jahre jünger. —
e Auch S. Giovanni Elemosinario ist (um 1530, von *Scarpagnino*)
f nach diesem Vorbild gebaut. — S. Maria Mater Domini (von *San-
sovino* vollendet) nähert sich durch Verlängerung des vordern Kreuz-
armes wieder mehr der Langkirche und hat minder leichte Stützen.
— Eine moderne Nachahmung des Systems von S. Giovanni Criso-
g stomo, vom Jahre 1806, bietet S. Maurizio. Auch die demolirte
Kirche S. Geminiano (von *Sansovino*) hatte dieselbe Anlage.

h Um 1500 wurde die Kirche S. Fantino begonnen, in Anlage und
Verhältnissen die schönste der venezianischen Frührenaissancekirchen;
der Urheber ist unbekannt. Als sehr glücklich gedachter Binnenraum
bildet sie die Vorstufe zu S. Salvatore (s. d.); nur dass statt der Kup-
pelgewölbe noch Kreuzgewölbe angewandt sind. Der Chor wurde 1533
von *Sansovino* hinzugebaut (die Zwickel der Kuppel durch zwischen
Pilastern vorgestellte Säulen gestützt, — ein treffliches Motiv, u. a.
i im neuen Dom zu Brescia wiederholt). — Neben all diesen dem
Centralbau sich nähernden Anlagen entstand noch 1509 eine einfache
k weitbogige Basilica: S. Pietro e Paolo in Murano. —

Noch ein paar niedliche Bauten sind hier zu erwähnen: die
l Capp. Gussoni in S. Lio von *Pietro* und *Tullio Lombardo* mit
reichem Sculpturschmuck, ähnlich dem im Chor von S. Giobbe; die
m Capp. Cornaro (rechts) an SS. Apostoli, mit vier reichen Ecksäulen
n und einer Kuppel, sowie die sechseckige Capp. Emiliana (Miani)
an S. Michele (1527—34), mit einfachen Ecksäulen aussen, doppelten

innen und einer Kuppel, ein geistlicher Pavillon; die beiden letztangeführten von *Guglielmo Bergamasco.*

Die Kreuzgänge dieses Stiles bedeuten künstlerisch nicht viel. (Bei den Frari, S. Giovanni e Paolo, Carmine etc.) a

In Treviso ist ein Werk des *Pietro Lombardo* und seiner Söhne
der Umbau des Chors am Dom (1485—1506), einer dreischiffigen b
Pfeilerbasilica mit drei Kuppeln im Mittelschiff; *Antonios'* Arbeit ist
die Capp. del Sacramento im Dom (links vom Chor) 1501—3 c
erbaut (über ihren bildnerischen Schmuck s. u. Sculptur), *Tullio's*
Werk die Crociera der Kirche Madonna delle Grazie (ca. 1530) d
und drei Kapellen mit Orgel in S. Paolo. Ebenso der Entwurf e
zum Dom von Belluno (1517). — Ein Werk *Pietro's* ist auch der f
Dom in Cividale, S. Zaccaria ähnlich, 1502 begonnen.

Auf dem venezianischen Thurmbau lag damals wie in allen Zeiten die Verpflichtung einer Mauerdicke ohne Unterbrechung. Man wusste aus Erfahrung, dass der Thurm trotz aller Fundamentirung sich irgendwie senken würde, und wagte deshalb nur ganz oben eine freie durchsichtige Pfeilerstellung; alles Uebrige wurde nur festes Mauerwerk mit kleinen Nothfenstern. Es ist merkwürdig, dass die Renaissance nicht dennoch eine äussere Decoration versucht, dass sie sich fast durchaus mit Wandstreifen und etwa Einem Zwischengesims begnügt hat. Der einzige etwas reichere Thurm ist der isolirt
stehende bei S. Pietro in Castello (1474), nach einem Brande g
1482—90 von *Moro Coducci* im oberen Theile erneuert, im 17. Jahrh.
verändert. Ein anderer ganz origineller steht bei S. Maria dell' h
Orto. Später (1512) gab *Bartolommeo Buon* aus Bergamo († 1529)
dem Campanile von S. Marco sein hübsches Obergeschoss sammt i
Spitze, vielleicht nach dem Plane des *Giorgio Spavento.* Die Torre
dell' Orologio (1496 von *Moro Conducci* [?] begonnen und am k
1. Febr. 1499 eröffnet) erhielt ihre Seitenflügel bis zum Jahre 1506. Von den übrigen Thürmen des 16. Jahrh. ist der bei S. Giorgio de'
Greci einer der elegantesten. (Von einem *B. Ongarin*; die Kirche l
von *Santo Lombardo* und *G. Chiona.*)

Zwischen den Kirchen und Palästen stehen die Scuole, d. h. Bruderschaftshäuser, in der Mitte. In Venedig vorzüglich waren die geistlichen Zünfte oder Confraternitäten durch Schenkungen und Vermächtnisse zu einem grossen Reichthum gelangt, welcher damals wie aller corporative Besitz noch nicht beim ersten besten Gelüste oder Bedürfniss des Staates für gute Beute erklärt werden konnte; vielmehr durfte und musste er sich am hellen Tage zeigen. Vor allem durch Schönheit des Locales.

Die Scuola di S. Marco, neu aufgebaut 1485—95, hat eine m
der prächtigsten Fassaden des ganzen Stiles. (Unter den vielen Künstlern wird *Moro Coducci* als Protomaestro genannt, neben ihm

Pietro Lombardo mit seinen Söhnen *Antonio* und *Tullio* (s. u. Sculptur.) An einem Capitäl der Seitenfassade das Datum 1533. Vom Innern hat nur noch die untere Halle ihre alte Gestalt; schlanke Säulen auf hohen gutverzierten Piedestalen tragen eine Holzdecke; vorzüglich gebildete hölzerne Consolen vermitteln beides. Das Gebäude ist jetzt als Eingangshalle mit dem zum Spital eingerichteten Dominicanerkloster verbunden. — Die Fassade, im Wesentlichen ein Werk der Lombardi, ist eins der wichtigsten geschichtlichen Denkmale des alten venezianischen Lebens, dessen ganze elegante Fröhlichkeit sich darin ausgesprochen hat. Wenn es sich aber um den Kunstgehalt handelt, so rechne man etwas nach, wie z. B. Bogen jeden Grades unter sich und mit Giebeln abwechseln, wie sinnlos die Fenstersäulen mit handbreiten und dabei über und über verzierten Pilastern begleitet sind[1]), wie wenig die Stockwerke sich unterscheiden, wie der Fries und das Ornamentband zwischen den Capitälen mit einander concurriren u. s. w. Wir sagen dies nicht, um dem Beschauer den Genuss zu verderben, sondern um den grossen toscanischen Baumeistern neben den venezianischen Decoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern. Die letztern haben übrigens hier in der wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse und deren durchbrochen gearbeiteten Zierrathen etwas in seiner Art Einziges hingestellt.

Ein graziöser Rest eines Bruderschaftsgebäudes, um einige Jahre älter (1481), ebenfalls vom Stil des *Pietro Lombardi*, ist der Vorhof
a von S. Giovanni Evangelista: zwei Wände mit Pilastern, hinten die Mauer mit der Thür nach dem innern Hof — diese einfachen Elemente sind mit liebevollster Pracht behandelt. Die geräumige
b Treppe, 1502—4 von *Moro Coducci* ausgeführt, zierlich und reich decorirt. Hinten im Hof das schon etwas mehr dem classischen Stil genäherte Frontstück des Albergo, vom Jahre 1512 vielleicht auch nach seinem Entwurf.

c Aber dies Alles wurde überboten durch die Scuola di S. Rocco (1517—50), nach einem Entwurfe des *Bartolommeo Buon* ausgeführt seit 1524 durch *Santo Lombardo*, dem *Scarpagnino* folgt (das Thor von ihm 1536). Hier handelt es sich nicht mehr allein um decorirte Pilaster; blumengeschmückte Säulen treten sammt ihren Gebälken in zwei Stockwerken vor; pomphafte Fenster, ein reichfigurirter Oberfries, eine Incrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck märchenhafter Pracht. Auch die übrigen Seiten des ganz freistehenden Gebäudes sind reich ausgestattet; im Innern ist die ganze untere Halle, das reichere Abbild derjenigen in der Scuola
d di S. Marco, sowie die Treppe noch aus dieser Zeit. (Die nahe Kirche S. Rocco erhielt ihre Fassade später nach dem Vorbilde derjenigen

---

1) Am Erdgeschoss eine der wunderlichen perspectivischen Schein-Vertiefungen (s. oben bei *Bramante* S. 143 g) mit herausschreitenden Löwen.

der Scuola.) Einem Eindruck von diesem Range gegenüber ist es vielleicht vergebliche Mühe, auf den Mangel aller wahren Verhältnisse aufmerksam zu machen. Das Formenspiel, mit welchem der Blick abgefertigt wird, ist ein zu angenehmes.

Einfacher und kleiner: die Scuola bei S. Spirito; — im Stil a
Sansovino's (s. unten): Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni; — mit b
Sculpturen von *Aless. Vittoria*: Scuola di S. Girolamo (Ateneo). — c
Noch die späte Barockzeit sucht sich in Gebäuden dieser Art der Pracht jener erstgenannten auch äusserlich zu nähern: Scuola di d
S. Teodoro; — Scuola del Carmine etc. e

Vor den Palästen mögen einige andere Profanbauten erwähnt werden, welche ebenfalls für die Baugesinnung des damaligen Venedig bezeichnend sind.

Wie die Frührenaissance überhaupt selbst in ihren Kriegsbauten einen heitern Eindruck erstrebt, so ist dies auch hier bei der Pforte des Arsenals (1460) der Fall. Merkwürdig ist an diesem Zier- f
gebäude die Verwendung von Capitälen des 11. Jahrh., inmitten der reinen Frührenaissance. — Von 1480 an erbauten *Pietro Lombardo* (oder *Antonio Rizzo*) das erste und zweite, 1517 *Guglielmo del Zano* (*d'Alzano*) *Bergamasco* unter Leitung von *Bart. Buon* aus Bergamo das dritte Geschoss der Alten Procurazien am Marcusplatz als g
Amtswohnung für die Procuratoren von S. Marco und als grossen Innbegriff einer Menge von Bureaux. Die innere Einrichtung ist jetzt nirgends mehr zu erkennen; immer aber wird dieses Gebäude, verglichen mit dem Ernst der zu ähnlichem Zweck etwa 80 Jahre später erbauten Uffizien zu Florenz, den grossen Unterschied der Zeiten bezeichnen; ohne eigentliche Pracht, z. B. ohne plastischen Schmuck, als blosser Horizontalbau mit Hallen verschiedenen Ranges, giebt es doch in hohem Grade den Eindruck eines glänzenden, fröhlichen Daseins. — Derselbe *Guglielmo* oder aber *Scarpagnino* errichtete für eine Corporation bis 1525 am Rialto den Palazzo h
de' Camerlenghi (jetzige Verwaltungsbehörde), in dem prächtigen Stil der Privatpaläste, aber etwas gedankenlos. — Der gegenüberliegende Fondaco de' Tedeschi, jetzige Dogana, dem *Fra Gio-* i
condo da Verona zugeschrieben, aber vielmehr vor 1506 nach dem Modell des Deutschen *Girolamo* begonnen, später nach eigenem Entwurf von *Scarpagnino* fortgeführt, ist zwar ohne diese plastische Pracht, als einfache grosse Waarenhalle und Factorei mit vielstöckigem Pfeilerhof erbaut; allein Tizian und seine Schüler bemalten die sämmtlichen Aussenmauern, so dass dieser Fondaco, wohl erhalten, eins der ersten Gebäude Italiens sein würde. Leider ist dieser malerische Schmuck bis auf wenige Spuren (an der Strassenseite) verloren. — Als städtische Bureaux und Waarenhalle

a sind auch die einfachen Fabbriche Vecchie (ebenfalls beim Rialto) 1520 von *Scarpagnino* (mit Uebergehung eines, wie Vasari versichert, ungleich schönern Planes von *Fra Giocondo*) erbaut, denen in der Folge 1555 *Jacopo Sansovino* die etwas reichern, mit Pilasterord-
b nungen bekleideten Fabbriche Nuove beifügte. Auch diese Gebäude machen trotz der absichtlichen Schlichtheit immer einen stattlichen venezianischen Eindruck.

Auf ihrem Höhepunht angelangt (um 1500), erhielt die venezia-
c nische Renaissance die Aufgabe, den grossen Hof des Dogenpalastes mit der erdenklichsten Pracht auszuschmücken; es geschah durch mehrere auf einander folgende Meister: *Antonio Rizzo* (1483—98), *Pietro Lombardo* (1499 bis nach 1511) und *Ant. Scarpagnino* (1545—50). An zwei Seiten kam nur das Erdgeschoss und das zunächst folgende Hallenstockwerk zu Stande; die dritte wurde nebst der entsprechenden Rückseite gegen den Canal ganz vollendet.

Wahrscheinlich mussten eine Menge von Wünschen und Meinungen berücksichtigt werden; wahrscheinlich wurde selbst der Plan mehrmals geändert. Näher verantwortlich sind die Architekten wohl nur für die beiden untern Geschosse — eine rundbogige Halle auf Pfeilern und darüber eine spitzbogige auf Pfeilern mit vorgesetzten Säulen —, und auch hier waren sie gebunden durch die Verhältnisse, welche das 14. Jahrh. dem Aussenbau gegeben hatte. Man darf nicht mit allzu frischen Erinnerungen von einem Pal. di Venezia in Rom, einem Pal. Ricardi in Florenz, vollends nicht von den Bauten Bramante's hereintreten. Die sämmtlichen obern Stockwerke des Hinterbaues sind dann blosse Decoration eines unter schwankenden Entschlüssen allmählich zu Stande gekommenen Innern. Die unabsichtliche Unsymmetrie, welche auf diese Weise in die Fassade kam, ist beinahe ein Glück zu nennen, da die Architekten wohl ohnehin für eine wahre Composition im Grossen nicht ausgereicht hätten. Es kommt dabei freilich zu krausen Extremen: Fenster desselben Stockwerkes von verschiedener Höhe, doppelte Friese u. a. m., was man über dem ungeheuern Reichthum der Decoration vergessen muss. Die Canalseite
d ist einfacher und am Sockel facettirt. — Die artige kleine Fassade links von der Riesentreppe, *Guglielmo Bergamasco* 1520 zugeschrieben,
e möchte leicht das Beste am ganzen Hofe sein. Mit der Treppe und dem dazwischenliegenden Theil ist sie (schon nach dem Wappen der Dogen) von *Rizzo* und *P. Lombardi* entworfen. Wir haben hier wohl das früheste Beispiel von Fenstern in Tabernakelform.

f Von den Privatpalästen ist Pal. Vendramin-Calergi datirt mit der Jahreszahl 1481 und dem Namen des *Pietro Lombardo*. (Plan und Beginn neuerdings dem *Moro Coducci* zugeschrieben; vollendet erst um 1509; auf dem Stadtplan von 1509 noch nicht sichtbar.)

Dies dürfte das früheste Beispiel einer mit Säulenordnungen statt flacher Pilaster verzierten Fassade sein. Im Verein mit den grossen halbrunden Fenstern, dem bedeutend vorragenden Gesimse und dem beträchtlichen Maassstabe, geben sie diesem Gebäude ausser der ungemeinen Pracht auch einen gewissen Ernst, ohne dass in den Verhältnissen irgend eine höhere Aufgabe gelöst wäre. Die Adler im obern Fries entsprechen auf nicht eben glückliche Weise den Säulen. Die Pilaster des Erdgeschosses, welche der canellirten mittlern und der glatten obern Säulenordnung entsprechen, sind für ihre Function viel zu zart gebildet.

Alle anderen Paläste dieses Stiles werden als „in der Art der Lombardi“, „aus der Zeit der Lombardi“ bezeichnet, aber ohne nähere Beziehung. An Canal Grande, vom Marcusplatz aus beginnend, ist die Reihenfolge diese: (Links) der kleine Pal. Dario, um 1480, fröhlich a
unsymmetrisch, mit bunten Rundplatten in verschiedener Anordnung verziert. — (Links) Pal. Manzoni-Angarani, besonders reich und b
schön, mit einem Guirlandenfries über dem Erdgeschoss. — (Rechts) Pal. Contarini delle Figure, 1504, von kleinlich spielender Com- c
position, mit einem unglücklichen Giebel über der mittleren Loggia; an den Mauerflächen aufgehängte Schilde und Trophäen. — (Rechts) Pal. Corner-Spinelli, vielleicht das einzige dieser Gebäude, welches d
ein höher gereiftes Gefühl für Composition verräth: ein hohes Erdgeschoss mit Rustica, darüber in zwei Stockwerken die Fenster ähnlich jenen an Pal. Vendramin, aber schön vertheilt, von *Moro Coducci.* — (Links) Pal. Grimani a S. Polo (wohl erst nach 1500), klein, e
zierlich, aber wieder etwas gedankenlos. — Jenseits des Rialto ist nur der genannte Pal. Vendramin von Bedeutung. f

In andern Stadttheilen noch eine Anzahl mehr oder weniger reicher Fassaden. Eine gute an Pal. Trevisan hinter dem Dogen- g
palast; — eine artig spielende an Pal. Malipiero, auf Campo S. Maria h
Formosa, von *Sante Lombardo* zu Anfang des 16. Jahrh. erbaut. Der kleine Pal. Gussoni bei San Lio wohl von *Pietro Lombardi.* i

In Padua ist gerade die frühere Renaissance baulich nicht so vertreten, wie man es nach der weitgreifenden decorativen Wirksamkeit der dortigen Künstler erwarten sollte. Das schönste Gebäude dieser Gattung, die Loggia del Consiglio auf dem Signorenplatz, k
ist 1493 nach dem Entwurf des Paduaner Patriziers *Annibale Bassano* begonnen, das Innere (Treppe, Thurm) aber erst 1523—26 nach dem des *Biagio Rossetti* vollendet. Die freie untere Säulenhalle, wozu das obere Stockwerk mit seinen Fenstern so glücklich eingetheilt ist, der edle Marmor, die Gediegenheit der wenigen Zierrathen, die Lage über der Treppe, der Contrast mit dem venezianischen Engbau — giebt zusammen einen köstlichen Eindruck.

An den Privatgebäuden macht sich das damalige Schicksal Padua's als venezianischer Landstadt (seit 1405) empfindlich geltend. Hundert Jahre später unterworfen, könnte es eine Physignomie haben wie Bologna. Statt dessen sind seine Portiken dürftig, seine Palazzi sehr mässig. Ein heiteres kleines Gebäude ist die sogen. Casa di Tito
a Livio (Pal. Cicogna) unweit vom Dom, an dessen Fassade allerlei kleine farbige Marmorplatten symmetrisch um die Fenster herum vertheilt sind; ein grosses, sehr elegantes Mittelfenster beherrscht das Ganze. (Wahrscheinlich war die Fassade, wie die der meisten gleichzeitigen Paläste, einst bemalt.) Mit Falconetto tritt dann der Stil des
b 16. Jahrh. in sein Recht. — Der originelle Pal. dei Rettori in Belluno wurde nach einem Modell des Venezianers *Giov. Candi* (von 1496) langsam durch ein halbes Jahrhundert ausgeführt.

c In Vicenza übersieht man zu leicht neben den Bauten Palladio's die schönen Werke der früheren Renaissance, die doch als allgemeine Zeugnisse eines schon früher vorhandenen Bausinns es erst recht erklären, wie ein solcher Meister aufkommen und eine so glänzende Laufbahn in der eigenen Heimath finden konnte.

Im Hof des Vescovado (beim Dom) ist eine zierliche kleine Halle von dem einheimischen Architekten *Formentone* vom Jahre 1494 erhalten; unten Rundbogen, oben eine Fensterreihe mit Pilastern und geradem Gebälk, sowohl an lombardische als toscanische Frührenaissance anklingend. — Unweit von der Basilica Palladio's findet sich
d das steinerne Häuschen Nr. 1080, Casa Pigafetta, noch halbgothisch, obwohl vom Jahre 1481, kenntlich an dem Motto: „Il n'est rose sans espine"; eines der allerniedlichsten Gebäude dieser Art, mit kleeblattförmig vortretenden Balcons, deren Consolen aus Laubwerk, Greifen, Füllhörnern bestehen; die obern Fenster mit Candelabern eingefasst, ihre Zwischenräume mit gemeisselten Arabesken verziert. Ein gleichzeitiger Nebenbau von Mauerwerk war mit farbigen Arabesken be-
e malt. — Ein grösserer Palast, dessen freie untere Halle durch Aufhöhung des Bodens halb vergraben worden ist, steht beim Ponte de'
f Giangioli. — Das Haus Nr. 1944, mit dem Motto: „Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit", ist unten mit einer sonderbaren, gitterartigen Verzierung überzogen, sonst von guten Verhältnissen. — Schon aus
g der classischen Zeit stammt dann das Häuschen Nr. 1642, ein ganz merkwürdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend sein zu wollen. Mit der Fassade gelang es; mit dem Höfchen doch nicht mehr.

Von da bis auf Palladio ist eine zwar nicht reichliche, aber doch nie zu lang unterbrochene Reihe von mehr oder weniger stattlichen Privatgebäuden vorhanden, welche die Vorstufen seiner Werke bilden.

Verona war die Vaterstadt eines der berühmtesten Architekten der Frührenaissance, des *Fra Giocondo* (1435—1515). Seine Thätigkeit gehörte meist dem Auslande an, doch ist ihm in der Heimath wenigstens Ein wichtiges Gebäude, der Pal. del Consiglio (am a Signorenplatz) mit aller Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben; 1476 entworfen, 1486 arbeiten *Giov.* und *Bart. Sanmicheli* aus Porlezza daran, die bekrönenden Statuen waren 1493 fertig. Bei grosser Eleganz ist es doch in der Anordnung weniger gelungen als in der ähnliche Loggia del Consiglio zu Padua; viertheilig, so dass ein Pfeiler auf die Mitte trifft; die Flachrundgiebel der obern Fensterreihe an das Gesimse stossend; die Sculpturnischen in der Mitte wurden unlängst beseitigt. Vorzüglich fein und gediegen ist das bauliche Detail (Gesimse, Archivolten etc.), weniger das bloss decorative. Die Spuren der gemalten Arabesken an sämmtlichen Mauerflächen waren so weit erhalten, dass man vor einiger Zeit die jetzige glänzende Herstellung durchführen konnte. — Sonst gilt z. B. noch das schöne Portal von S. Maria della Scala als Werk Fra Giocondo's; anderes b weder bedeutend, noch sicher von ihm (Pal. Risaldi, Via del c Corso 3017 und das Hospiz No. 3026 mit Säulenhof). In seinem d letzten Lebensjahre baute er an S. Peter in Rom mit; s. unten. e

Von den Privatpalästen der Frührenaissance ist kein einziger baulich wichtig; der Ersatz hierfür lag in der in der ganzen Terra ferma verbreiteten Sitte, die Fassaden von oben bis unten zu bemalen, wovon bei späterem Anlass.

Von den Kirchen ist SS. Nazaro e Celso gothisch ange- f fangen und gegen 1500 ausgebaut; S. Maria in Organo vom g Jahre 1481 die Fassade 1592); erstere dreischiffig mit Pfeilern, letztere eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe, einigermaassen an S. Sisto in Piacenza erinnernd, nur dass der Fries über den Bogen mit vollfarbigen Geschichten bemalt ist. (Viereckige Kuppel.) Beide Kirchen sind mehr durch ihre decorativen Zuthaten bedeutend.

Brescia besitzt vor allem einen höchst ansehnlichen Palazzo Comunale, der von *Tommaso Frommentone* aus Vicenza entworfen h (1489) und 1492—1508 von ihm und *Fil. Grassi* aus Mailand im Erdgeschoss vollendet, im Obern wenigstens begonnen wurde, und an dem um 1500 verschiedene Lombarden (wie *Ant. della Porta*, gen. *il Tamagnino*, *Gasparo da Milano*, dann *Stefano Lamberti*) als Bildhauer und Decoratoren beschäftigt waren. Das Erdgeschoss, nach lombardischem Brauch mehr als zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, aussen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (an den Seitenfronten nur glatte Pilaster); in den Bogenfüllungen tiefe Medaillons mit Büsten römischer Kaiser u. s. w.; der Fries trägt bereits tüchtige Löwenköpfe. Das Ober-

geschoss tritt, wie am Pal. del Podestà zu Bologna und andern Stadthäusern beträchtlich zurück[1]); die Balustrade, welche einigermaassen vermitteln sollte, ist nur vorn ausgeführt. Die Wanddecoration — dünne Pilaster mit derben Arabesken, Schilde mit schwarzen Halbkugeln, Einrahmungen von grauem Marmor — hat einen spielend decorativen Charakter. Zu diesem Ganzen componirte später *Jacopo Sansovino* den reichen vegetabilischen Fries mit Putten und das Kranzgesimse, *Palladio* aber 1550 die schönen Fenster, deren Obersims mit Consolen seinen Stil leicht verräth.

Von einfacherer, älterer Renaissance sind die links gelegenen
a Prigioni, in der Mitte durch eine hübsche Durchgangshalle unterbrochen. Privatpaläste sind wenige aus dieser Zeit vorhanden:
b Pal. Ragnoli (Via Cairoli, 2056) hat einen zierlichen Portalaufbau
c mit reicher Sculptur und Reste ehemaliger Bemalung; Pal. Longo, an sich nicht eben bedeutend, gehört schon dem Stil des 16. Jahrh.
d an; ebenso Casa Fortunato (Via Dolzano), eine Nachbildung im
e kleinen von venezianisch-sansovinesken Bauten. Ferner Pal. Fe-
f naroli (Via Cairoli, 1491) und Pal. Calzaveglia (Via Pal. Vecchio, 2056).

Endlich eine der wunderlichsten Kirchen der Frührenaissance:
g S. Maria de' Miracoli, nach 1480 durch einen *Giov. da Verona* nach venezianischen Vorbildern von „centrifugaler Grundrissanlage“ (vergl. S. 20 c u. 164 c) beg., 1508 unterbrochen und erst später (bis ins 17. Jahrh.) ausgebaut. Die Fassade, im Stil der Lombardi, hat ganz die engräumige venezianische Pracht, welche deren Bauten bezeichnet; das heiterste Detail — unterhöhlt gearbeitete Arabesken, runde Freibogen als obere Mauerabschlüsse etc. — kann den Mangel an Composition nicht ersetzen. (An der Decoration waren *Matteo Antegnati,* die Brüder *Fostinelli* und *Mart. Bissone* aus Brescia betheiligt. Der Vorbau, ein Kleinod oberitalienischer Decoration, ist das Werk der *Pedoni* und *Stef. Lamberti's*). Innen ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen; sonderbarer Weise haben hier diese letztern und der mittlere Kreuzraum Tonnengewölbe, während vier Kuppeln (zwei höhere und zwei niedrigere) auf die vier Kreuzarme vertheilt sind; der Chor ein hinterer Anbau mit Tonnengewölbe. (Man könnte das Gebäude scherzweise einen Centrifugalbau nennen, indem die Kuppeln der Mitte des Baues förmlich ausweichen.) Candelaberartige Säulen zwischen den Hauptpfeilern isoliren die einzelnen Räume; die Durchblicke gewähren mit dem eigenthümlichen Lichteinfall ganz angenehme Architekturbilder, wozu der Reichthum des Einzelnen — hier eher im Stil eines *Scarpagnino* — ebenfalls beiträgt.

---

1) Aus dem guten Grunde, dass man sich nicht auf schwebende Balcons über Consolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlass sich oben zeigen mussten.

Unter den Versuchen im Gebiet des Vielkuppelsystems ist dies Ge-
bäude einer der gewagtesten. (Die obern Theile des ganzen Innern
sind durch Rococcostuccaturen nicht gerade entstellt, doch ihres
wahren Charakters beraubt.) — An S. Maria delle Grazie ver- a
dient der artige kleine Hof mit dem Brünnchen wenigstens einen
Blick. — In S. Giovanni Evang. ist die Capp. del Corpus b
Domini in ihrem Freskenschmuck und dem schön eingerahmten
Altarwerk ein harmonischer Klang aus der besten Zeit der Renaissance.

In Bergamo hat S. Spirito eines der reichsten einschiffigen c
Interieurs des ganzen Stiles; die Ordnung von Säulen und Bogen,
welche die Kapellen einfasst, kann wohl eines der schönsten Bei-
spiele der in Oberitalien bis ins 16. Jahrh. festgehaltenen Früh-
renaissance heissen. — Dann eine Anzahl kleinerer, zum Theil aussen
unscheinbarer Häuser der Oberstadt; eine hübsche Fassade: Via
Donizetti; — eine schöne: Contrada S. Cassiano Nr. 331; — ein reicher d
kleiner Hallenhof, unten mit geradem Gebälk, oben mit Bogen: Via e
Pignolo Nr. 68, ausserdem viele Arcadenhöfe der Frührenaissance, f
die Säulen zumeist auf hohe parallelepipedische Postamente gestellt.

Aber es findet sich hier auch eines der buntesten Phantasie-
stücke des 15. Jahrh.: die an S. Maria Maggiore angebaute Cappella g
Colleoni, innen stark erneuert, aussen eine bunte, reiche und in
ihrer Art graziöse Composition, aus schwarzem, weissem und rothem
Marmor, mit einer Menge von z. Th. dem Innern entnommenen Sculp-
turen und den feinsten Prachtarabesken. Der Oberbau hat etwas
Spielendes, in den strengeren Theilen an die Mad. di Tirano erinnernd
(auch das Bauliche von *G. A. Omodeo*; vieles daran, wie die Fenster-
füllung, der unglücklich vertheilte Sculpturschmuck, vielleicht selbst
der doppelt abgestufte Kuppelaufbau geht auf spätere Umwand-
lungen zurück). — Teglio (im Veltlin) besitzt im Pal. Besta einen h
der schönsten Privatpaläste der Lombardei aus dem Ende der Früh-
renaissance, dabei fast tadellos erhalten. (Besonders fein Thor und
Fenster, mit den alten Gittern, sowie der Säulenhof.)

In der Mitte zwischen den künstlerischen Einwirkungen von
ganz Oberitalien entstanden die Bauten, Sculpturen und Malereien
von Cremona und Mantua. In Cremona hat die Frührenaissance
von Kirchen nur das 1463 von *Bart. Gazzo* neuaufgebaute S. Sigis- i
mondo (einschiffig mit je sechs Kapellen und Kuppel, dabei ein
Kreuzgang, vor Porta Romana gelegen), sowie von Palästen den an-
sehnlichen, aber mit wunderlich carrirter Rustica bedeckten Pal. k
Trecchi geschaffen (statt das Kranzgesimses eine weitvorspringende
Hohlkehle, deren echte Bemalung noch an der linken Fassade er-
halten ist; — ferner das prachtvolle Fragment einer backsteinernen

a Hofhalle in Pal. Stanga (Contrada dritta; die Fassade vom stattlichsten Barocco die Treppe links neben dem Hallenfragment ein anmuthiger Bau vom Ende des 18. Jahrh.). — Die einfach treffliche
b Backsteinfassade der alten Casa Raimondi, Via Rebuelo; — das
c kleine Achteck links vor der Fassade von S. Luca (datirt 1503 und wahrscheinlich vom Erbauer der Madonna di Campagna zu Piacenza),
d nicht ein Baptisterium, sondern als Cappella di Cristo risorto erbaut; innen zweistöckig, aussen dreistöckig; das Innere modernisirt, die Fresken um 1600. — Unter den Backsteinklosterhöfen ist der-
e jenige der Umiliati (jetzt eine Pfarrwohnung) von früh-bramatesker Schönheit; eine Vorübung für den Hof bei S. Maria della Pace in Rom.

Mantua hat in seinem belebten Centrum, um S. Andrea herum, ganze Partien aus dieser Zeit, aber kaum ein einzelnes ansehnliches
f Gebäude. An den Dombau des *Giulio Romano* (s. unten) stossen jedoch beachtenswerthe ältere Theile, vor allem eine grosse, achteckige Kapelle von trefflicher Architektur (hinten, links).



Es mag nicht sehr methodisch scheinen, wenn wir bei einem vorzugsweise decorativen Baustil die Werke der Decoration im engeren Sinne besonders aufzählen, zumal da manche darunter von den nämlichen Künstlern herrühren, die die Schicksale der Baukunst im Grossen (oder die der Plastik) bestimmten. Vielleicht aber wird man uns einstweilen der Uebersicht zu Gefallen beipflichten.

Die Anfänger der Decoration dieses Stils sind nur zum Theil Architekten; ausser *Brunelleschi* hat auch der Bildhauer *Donatello* einen bedeutenden Antheil an diesem Verdienst. Die Gunst, welche die neue Zierweise fand, ist um so erklärlicher, als das Decorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gothik gewesen war; zudem musste die begeisterte Anerkennung, die der gleichzeitig neu belebten Sculptur entgegenkam, auch derjenigen Kunst zu statten kommen, die für die möglichst prächtige Einrahmung der Sculpturen sorgte. In der technischen Behandlung der Stoffe, des Marmors, Erzes, Holzes, waren die Fortschritte für beide Künste gemeinsam.

Die Gegenstände waren dieselben, wie bisher; allein die Behandlung und der Aufwand wurden offenbar bedeutender. Wenn man einzelne wenige Prachtarbeiten der gothischen Zeit, wie die Gräber der Scaliger in Verona, die Gräber der Könige Robert und Ladislaus in Neapel, das Altartabernakel Orcagna's in Florenz ausnimmt, so hat schon an äusserm Reichthum die Renaissance das Uebergewicht. Man vergleiche nur in Venedig die gothischen Dogengräber mit denjenigen des 15. Jahrh.; und grösser ist der Gegensatz noch in Florenz. Die Schmuckliebe ist überhaupt grösser geworden, was sich z. B. schon in der Malerei auf das deutlichste zeigt.

Ueber die wichtigern Gattungen der betreffenden Denkmäler ist vorläufig Folgendes anzudeuten.

Die freistehenden Altäre mit Tabernakeln auf Säulen kommen fortwährend, doch minder häufig vor. — Eine besonders grosse Ausdehnung gewinnt der sculpirte Wandaltar; unten, an der Vorderseite des Tisches mit Reliefs, oben über dem Tische mit Statuen oder Reliefs, in reicher architektonischer Einfassung versehen. Bisweilen wird auch wohl die ganze Wand als grosse Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten aller Art ausgebildet. — Steinerne Chorschranken, Balustraden u. dgl. erhalten oft eine überaus prachtvolle Decoration. — Sängerpulte und Orgellettner werden ebenfalls nicht selten mit dem grössten Luxus ausgestattet. — Die Kanzel dagegen verliert den umständlichen Säulenbau und steht entweder auf einer Säule oder hängt auch nur an einem Pfeiler des Hauptschiffes. Der reichste decorative und figürliche Schmuck wird fortwährend daran angebracht. — Die Bodenmosaiken, wo sie überhaupt noch neu hergestellt werden, was selten vorkommt, wiederholen die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des Cosmatenstiles. Eine besondere Gattung sind die von Marmor verschiedener Farben eingelegten figürlichen Bilder in den Domen von Siena und Lucca. Von glasirten Ziegelböden finden sich mehrfach anziehende Beispiele. Im Ganzen wandte man die vorhandenen Mittel nicht mehr auf einen Luxus des Fussbodens, dessen übermässige Pracht den Blick von den Bauformen abgezogen hätte. Die grossen Baumeister fühlten, dass eine einfache Abwechslung von Flächen, in Marmorplatten von zwei oder drei Farben ausgedruckt, am ehesten in Harmonie stand mit dem Gebäude selbst. — Ein ausserordentlicher Luxus, dessen Fülle jetzt noch in Erstaunen setzt, wurde auf die Grabmäler verwandt. Gegen das manierirte italienisch-gothische Grab gehalten, ist das Renaissancegrab in jeder Beziehung im Vortheil. Der bisherige Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren, mit seiner unsichtbar hoch angebrachten liegenden Statue, das Tabernakel auf Säulen mit seinem Gemälde im tiefen Schatten, seinen allzu hoch aufgestellten Statuetten und Vorhangziehenden Engeln etc., — dies Alles wurde schön und sinnvoll in vernünftigen Verhältnissen umgeltaltet. Das Ganze bildet in der Regel eine nicht zu tiefe Nische, in welcher unten der Sarkophag steht; auf diesem liegt entweder unmittelbar oder über einem zierlichen Paradebette die Statue. Im obern Halbrund findet man insgemein eine Madonna mit Engeln in Hochrelief, oder auch die Gestalten von Schutzheiligen. Die Pfosten der Nische, die Enden des Sarkophages, die Ansätze und die Mitte des oberen Bogens erhalten dann noch je nach Umständen eine Anzahl von Statuetten oder Relieffiguren, welche Heilige, Kinderengel (Putten), Allegorien etc. dar-

stellen. An Gräbern von Kriegern und Staatsmännern, die zumal in Venedig und Neapel vorherrschen, macht sich eine sehr vielgestaltige Composition, bisweilen auch schon ein Missbrauch der Allegorien geltend. — In den Sacristeien und in der Nähe der Klosterrefectorien finden sich oft reichverzierte Brunnen. — Das Gitterwerk einzelner Kirchenräume ist nicht selten mit vielem decorativen Geschick behandelt. — Die wenigen ehernen Kirchenpforten, die man hauptsächlich um ihrer Sculpturen willen betrachtet, sind durchgängig (Ghiberti's Thüren) in decorativem Betracht nicht minder bewundernswerth. — Die Holzdecoration (Chorstühle, Sacristeischränke etc.) wird unten im Zusammenhang erörtert werden.

In profanen Gebäuden ist aus begreiflichen Ursachen weit weniger von dem alten Zierrath zu finden, als in Kirchen, und das Wenige (einzelne Thüren, Kamine u. dergl.) ist nicht immer leicht sichtbar. Da die Wände fast bis unten mit Teppichen und Ledertapeten bedeckt wurden, so constatirten sie nicht wie bei ihrer jetzigen Nacktheit gegen die geschnitzte und vergoldete Decke. In einzelnen Beispielen wurde auch für den Anblick bei weggenommenen Teppichen durch bloss gemalte gesorgt. — Wir rechnen übrigens im Nachstehenden nicht nur die gemalten Einfassungen von Räumen, Oeffnungen und Gemälden, soweit sie von sprechender Bedeutung sind, ebenfalls zu dieser Gattung, sondern auch die Decorationsmalerei im weitern Sinne (s. am Schluss dieses Abschnitts).

Die Architektur und das Arabeskenwerk an diesen Ziergegenständen ist noch bis über die Hälfte des 15. Jahrh. hinaus einfach im Vergleich mit dem spätern Raffinement, ja selbst befangen und unsicher. Im Allgemeinen waren es weniger die grossen Baumeister, als die Bildhauer und Maler, welche die Ausbildung dieses Kunstzweiges bis zur höchsten und edelsten Eleganz übernahmen. (Wobei freilich nicht zu vergessen, wie oft die drei Künste damals in Einer Hand beisammen waren, so dass nur der Zufall über die grössere Beschäftigung und Anerkennung in einer davon entschied.)

Die Arabeske des 15. und beginnenden 16. Jahrh. ist eine fast selbständige Lebensäusserung der damaligen Kunst; von verhältnissmässig gewiss wenigen, bloss plastischen antiken Vorbildern (Thürpfosten, Friesen, Sarkophagen) ausgehend, hat sie das Höchste erreicht aus eigenen Kräften. Namentlich gebührt dem *Desiderio da Settignano* ein wesentlicher Theil dieses Verdienstes. An seinen Werken ist die Arabeske und das Architektonische vielleicht am frühsten ganz edel und reich gebildet. Ihm folgen, jeder in eigener Art, *Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano* und *Matteo Civitale.* Mino's wiederholte und langjährige Thätigkeit in Rom, sowie die Beschäftigung verschiedener der genannten Künstler in Neapel erleichterte die rasche Verbreitung der ohnehin leicht mittheilbaren

Decorationsmotive nach Mittel- und Unteritalien. — Neben Toscana zeigt Oberitalien seinen eigenen, in Padua unter Donatello entwickelten, namentlich in Venedig zur reichsten Entfaltung kommenden Stil, dessen Träger lombardische Bildhauer waren, die ihre reiche Decorationsweise über ganz Italien und bis ins Ausland trugen.

Eine grosse Umwandlung trat, wie wir sehen werden, mit der Entdeckung der Titushermen ein. Das neue, aus Malerei und Plastik wunderbar gemischte System, welches man ihnen (vielleicht auch andern Resten) entnahm, fand seinen reichsten und schönsten Ausdruck in den Loggien des Vaticans.

Von dieser Leistung an geht es rasch abwärts. Sowohl die gemalte, als die in Marmor und Stucco gebildete Decoration wird fast plötzlich nicht mehr mit derjenigen Liebe zum Einzelnen behandelt, welche ihr bisher zu Statten kam; sie geräth in eine völlige Abhängigkeit von den grossen baulichen Gesammteffecten, die sich nicht mehr durch zierliche Einzelheiten wollen stören lassen; sie muss der Architektur ihre inzwischen empfindungslos und willkürlich gewordene Profilirung, ihre Behandlung der Flächen u. s. w. nachmachen, anstatt durch Reichthum gegen ein einfaches Ganzes contrastiren zu dürfen. (Dies ersetzt sich gewissermaassen durch den grössern Maassstab der plastischen Figuren, welche jetzt erst in bedeutender Menge lebensgross und selbst colossal verfertigt werden.) — Innerhalb der Verzierungsweise selbst zeigt sich ebenfalls grosse Entartung. Das von Rafael so genau abgewogene Verhältniss des Figürlichen zum bloss Ornamentistischen und beider zur Einrahmung geräth ins Schwanken; ersteres wird unrein und oft burlesk gebildet (z. B. die Masken jetzt als Fratzen); letzteres verliert in den vegetabilischen Theilen den schönen idealen Pflanzencharakter, dessen Stelle jetzt eine conventionelle Verschwollenheit einnimmt; ein allgemeiner Stoff, einem elastischen Teige vergleichbar, wird in Gedanken willkürlich vorausgesetzt. (Sehr kenntlich ausgesprochen in den sogenannten Cartouchen, bei denen man sich vergebens fragt, in welchem Material sie gedacht seien). — Im Verlauf der Zeit wird die ganze Gattung wieder von der Architektur und von der Sculptur absorbirt; d. h. die Gegenstände selbst, Altäre, Kanzeln Grabmäler, Thürpfosten u. s. w. werden fortdauernd in Masse gefertigt, aber sie haben keinen eigenen, abgeschlossenen Stil mehr, sondern Anghängsel der beiden genannten Künste.

Wir greifen hier absichtlich tief ins 16. und selbst ins 17. Jahrh. hinab, um zahlreiche Einzelheiten mit einem Male vorzubringen, die sich bei den spätern Epochen der Baukunst (wo sie der Zeit nach hingehören) sehr zerstreut ausnehmen würden. Dem Stil nach ist es ohnedies meist ein Nachklang der Frührenaissance, für deren schönen und reichen Anblick die Decoration des spätern Systems keinen

rechten Ersatz gewährte, und die man daher stellenweise reproducirte.

Verschollen und verschwunden sind natürlich alle jene prächtigen Decorationen des Augenblickes, von welchen Vasari eine so grosse Menge mitten unter den bleibenden, monumentalen Kunstwerken aufzählt. Die Begeisterung, mit welcher er die Bauten und Geräthe für Festzüge, die Triumphbogen und Theater für einmalige Feierlichkeiten schildert, lässt uns die Fülle von Talent ahnen, dessen Entfaltung und Andenken mit dem hinfälligen Stoff, mit Holz, Leinwand und Stucco unwiederbringlich dahingegangen ist.

Auch die Aufzählung der decorativen Werke beginnt, wie die der Bauwerke, billig mit Florenz, und zwar mit *Brunelleschi* selbst. Wie sich sein anerkannt architektonischer Sinn in der Architektur wesentlich auf die Arabesken beschränkt, zeigt namentlich der Zier-
a bau der Capp. Pazzi bei S. Croce. Ein auf seinen Entwurf zurückgehendes Werk der decorativen Sculptur ist die geringe Kanzel in
b S. M. Novella, ausgeführt von *Lazzaro d'Andrea Giaggio* aus Stettignano. Die einschlägigen Arbeiten seines Schülers und Adoptivsohns *Andrea di Lazzaro Cavalcanti,* gen. *il Buggiano* s. u. Sculptur.

Ghiberti geht als Decorator in Erz sogleich weit über die Schranken der Arabeske hinaus, am Anfang noch mit einiger Scheu, zuletzt ohne Rückhalt. Die Pfosten seiner Thüren haben an der Innenseite nur flache Arabesken, die spätesten (mit den Thürflügeln Andrea Pisano's) gerade die schönsten. An den Aussenseiten dagegen stellte er Fruchtgewinde und Vögel, auch Köpfe u. a. m. in voller unterhöhlter Arbeit dar; an der Nordthür noch mässig, an
c der Ostthür sehr reich und schön, an der südlichen Andrea's (1464 von Lorenzo's Sohn *Vittorio*) schon malerisch und naturalistisch, als wäre der Guss über den Gegenstand selbst gemacht worden.
d An den Pforten der Ostthür sind die Einrahmungen zwar zum Stoff und zur Function trefflich gedacht, in der Einzelform aber nicht ohne einen barocken Anklang.

Donatello ist in seinen Decorationen oft überaus gewagt, stets eigenartig, auf grosse monumentale und malerische Wirkung ausgehend. Die antiken Motive verwerthet er oft willkürlich; sein Pflanzenwerk ist derb und anfangs noch mit gothischen Reminiscenzen gemischt; seine Lieblingsdecoration ist die bauchige, canellirte Vase; den Grund seiner Reliefs bildet er gern (gleichfalls in Anlehnung an gothische Decoration) mosaikartig, durch vergoldete Stifte oder bunte Glasstücke, wodurch er eine sehr energische malerische Wirkung erzielt. Charakteristische Beispiele besitzen wir
e in der Einfassung der Annunziata in S. Croce; der (in der Architek-
f tur z. Th. von *Michelozzo* ausgeführten) Nische an Orsanmichele mit
g der Gruppe Verrocchio's; der Orgebalustrade des Doms (jetzt voll-

ständig und in richtiger Höhe aufgestellt im Museo dell' Opera), der
rein decorativen in S. Lorenzo entsprechend; im Brunnen aus Pal. a
Pazzi (in Privatbesitz); den beiden Altartischen im Hauptschiff der b
Annunziata; der Aussenkanzel mit dem köstlichen Bronzecapitäl zu c
Prato (gegossen von *Michelozzo*, an dem archit. Gerüst arbeitete auch
Maso di Bartolomeo); dem Sockel des Marzocco vor Pal. Vecchio d
und der sehr originellen Basis der Judith in der Loggia de' Lanzi; e
dem Grabmal des Giov. di Bicci de' Medici, sowie dem Altartisch, f
Chorschranken etc. in der Sacristei von S. Lorenzo; in dem wunder- g
lichen Madonnenrelief der Capp. Medici in S. Croce (freilich nur Werk- h
stattarbeit) u. a. m. Für seinen ganz eigenartig malerischen Stil sind
namentlich auch die architektonischen Interieurs in den Bronzereliefs
von S. Giovanni in Siena und am Hochaltar des Santo zu Padua i
bezeichnend.

Von *Piero di Niccolò* [*Lamberti d'Arezzo*], einem tüchtigen Nach-
folger Donatello's in dessen frühester Zeit, stammt das originelle
Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417), in S. Trinità[1]): der Sarko- k
phag ist, beiderseits sichtbar, in die lünnettenförmige, mit einem
figuralen Archivoltbande umsäumte Öffnung in einer Zwischenwand
hineingestellt. Ohne Zweifel gab es den ersten Anstoss zur Schaffung
jenes einfacheren Typus des florentinischen Grabmals durch *Bernardo
Rossellino*, der in einer halbrunden, mit einem Fruchtkranz einge-
fassten Nische besteht, in welcher der mehr oder weniger verzierte
Sarkophag, ohne die Gestalt des Todten, vorn mit zwei Putten, die
das Wappen oder die Inschrift halten, geschmückt, aufgestellt ist;
die Wand darunter wird durch eine Pilasterstellung und wohl ein-
gefasste farbige Steinplatten dazwischen als eine Art Unterbau
charakterisirt. Solche Nischengrabmäler sind: das von *Bern. Ros-
sellino* gemeisselte des Orlando de' Medici († Dec. 1455) in S. Anunziata, l
noch streng monumental; das graziösere des Gianozzo Pandolfini
(† Nov. 1456) in der Badia, aus der Werkstatt *Desiderio*'s; das m
diesem fast sclavisch nachgeformte des Fil. Inghirami († 1480) im
Dom zu Prato, und dasjenige des Ehepaars Fr. Castellani († 1505) n
der Capp. del Sacramento in S. Croce, in Formen und Decoration o
schon cinquecentistisch. Seine reichste Durchbildung erhielt dieser
Typus in *G. da Sangallo*'s Sassettigräbern in S. Trinita (zw. 1885 p
und 91) und *B. da Majano*'s Strozzigrabmal in S. Maria Novella q
(1491) durch Anwendung polychromen Marmors und des mannig-
fachsten Reliefschmuckes. —

Bernardo Rossellino ist in seiner einfach gehaltenen Decorations-

1) In S. Trinità auch das merkwürdige Grab des Giul. di Nic. Davanzati vom J. 1444: ein altchristlicher Sarkophag mit gewundener Canellirung und dem Relief des guten Hirten; nur der zurückgeschobene Sargdeckel mit der darauf liegenden Gestalt des Todten ist eine Arbeit der Frührenaissance.

weise noch von einer gewissen Befangenheit und Schwerfälligkeit; aber durch den energisch-kraftvollen, echt monumentalen Aufbau und die feine Empfindung für architektonische Verhältnisse mustergültig. In vortheilhaftester Weise hat er die florentinische Sculptur
a nach dieser Seite beeinflusst. In dem Grabmal des Lion. Aretino († 1444) in S. Croce hat er auch dem Florentiner Wandgrabe seine
b schönste Form gegeben, in der Innenthür der Sala del Concistoro im Pal. Pubblico zu Siena (1446) das früheste Beispiel eines mit Säulen und Gebälk umrahmten Portals geschaffen (vergl. S. 180 n
c u. t) und in dem kleinen Sacramentsschrein im Chor von S. Maria Nuova, dessen Bronzethürchen 1450 Ghiberti fertigte, jenen Typus für Werke dieser Gattung festgestellt, den das ganze Quattrocento mit geringen Variationen sodann festhielt.

Ein sehr artiger Zierbau *Michelozzo*'s ist das Sacellum des vor-
d dern Altars in S. Miniato mit seinem Tonnengewölbe voll glasirter Cassetten (1448) aus der Robbiawerkstatt. Viel prachtvoller, nur
e leider durch einen barocken Aufsatz entstellt: das Tabernakel in der Annunziata zu Florenz (links vom Eingang, nach *Michelozzo*'s Entwurf ausgeführt von *Pagno di Lapo Portigiani* 1448—1452), mit farbigem Fries, Cassettenwerk etc. Zwei ähnliche reichere und
f spätere in der Kirche zu Impruneta bei Florenz, c. 1460, das eine mit glasiertem Fries und Cassettendecke aus der Werkstatt Luca della
g Robbia's, sowie einem Altar, worin Michelozzo die imposante Nische Donatello's an Or S. Michele in schwacher, z. Th. barocker Weise nachbildet. (Womit zu vergleichen: Michelozzo's Decoration in der
h Kapelle des Pal. Riccardi.) Von Portalen Michelozzo's sind anzu-
i führen: zwei einfache in einem hinter dem Chor in S. Marco ge-
k legenen Raum, ein reicheres von 1460 im 2. Hof ebendort, das zur
l Sacristei führende in S. Croce nach 1434, und das reichste, von
m Säulen und Gebälk umschlossene um 1450 im ersten Klosterhof ebendaselbst (die Ausführung dieser Werke von verschiedenen Hän-
n den). — Auch die Umrahmung des Sacristeialtars in S. Niccolò verräth am ehesten seine Art. — Von ähnlich kräftiger, an Donatello sich anschliessender Art die Ornamentik der S. 116 a angeführten
o Thür in Mailand, soweit sie Michelozzo angehört (ganz, mit Ausnahme der beiden figurirten Streifen zu Seiten der Pilaster, die aus
p der lombardischen Schule stammen) und die Capp. Portinari in S. Eustorgio zu Mailand (s. S. 117 c und S. 143 d). — Der ganz die Donatelloschule verrathende reiche Marmordecor des Raumes hinter
q dem Tabernakel der SS. Annunziata in Florenz wurde, wohl nach Angaben *Michelozzo*'s, 1461—1463 von *Giov. di Bettino* (*Bertini*) aus-
r geführt, der um 1470 auch die schöne Marmorthüre an S. Maria Novella nach Alberti's Entwurf meisselte. — Endlich geht das reiche, für die frühe Zeit seiner Entstehung (1449—54) merkwürdig reife

Motive (vorgesetzte Säulen mit verkröpftem Gebälk) zeigende Portal an S. Domenico in Urbino wohl auf einen Entwurf *Michelozzo*'s zurück, a
da der ausführenden *Maso di Bartolomeo* und *Pasquino da Montepulciano* Talent über das gewöhnlicher Scarpellini nicht hinausreichte.

Ein bedeutender neuer Anstoss war inzwischen in die Renaissance gekommen durch *Desiderio da Settignano* (1428—64). Im Grabmal Carlo Marzuppini († 1453) in S. Croce erkennen wir den höchsten b
decorativen Schwung und Stil, der über die Vorbilder, welche ihm damals die Antike bot, weit hinausgeht. Hier ist alle Willkür verschwunden, jede technische Schwierigkeit überwunden; die glücklichste Unter- und Ueberordnung macht auch den vollsten Reichthum geniessbar; je nach Bedeutung und Entfernung ist das Ornament bald ganz flach, bald in Hochrelief gehalten, bald weich verlaufend, bald kantig und unterschnitten, wodurch zugleich die feinste malerische Wirkung erzielt wird. Was vielleicht später nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag. — An dem Wandtabernakel im rechten Querschiff von S. Lorenzo ist das Ornament ganz verwandt und von c
ähnlicher Schönheit. — Am reichsten und vollkommensten offenbart sich die von Desiderio abhängige Schule in der Ausschmückung der Badia von Fiesole (1456—64). Dort gehören den Brüdern *Bruoso* d
und *Benedetto di Benedetto* ausser den Capitälen des Kreuzganges und der Gartenloggia die zarten Arabaskenranken an den Fenstern e
und der Thüre des Kapitelsaales; einem *Piero di Cecco* die Kanzel im f
Refectorium; *Gregorio di Lorenzo* der Brunnen mit zwei Putten in der g
ehemaligen Sacristei (geringer); endlich dem *Francesco di Simone Ferrucci* der hübsche Wandbrunnen im Vorraum des Refectoriums, h
der Altarrahmen im Kapitelsaal und die beiden Querschiffthüren i
der Kirche. — Noch näher steht Desidero jener *Ambrogio Scarpellino*, der 1459 urkundlich die in ihrem Ornament aussergewöhnlich feine Innenthüre der Sacristei der Annunziata in Florenz ausführte. k

Die Bronzedecorationen, welche von *Verrocchio* und *Antonio Pollajuolo* (Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und Innocenz VIII. in S. Peter l
zu Rom) vorhanden sind, entwickeln einen glänzenden Reichthum an Zierformen und eine vollendete Meisterschaft der Bronzetechnik; der Letztere hat sich nur durch das Motiv eines Paradebettes zu weit führen lassen, während der Erstere das Motiv des Gitters (Strickwerk) auch auf den Sarg ziemlich unglücklich anwandte. Für *Verrocchio*'s Marmordecoration bietet die Umrahmung der Nische jenes Mediceergrabes in S. Lorenzo ein charakteristisches Beispiel. Besonders m
glücklich durch originelle Conception und energische Form erscheint er in dem Marmorbrunnen neben der Sacristei von S. Lorenzo. n
Eine Arbeit seiner Werkstatt ist auch der Bronzecandelaber im Museo nazionale, 1468 für die Kapelle im Pal. Vecchio gearbeitet. o

Ein Nachfolger und vielfach directer Nachahmer Verrochio's ist der oben als tüchtiger Adept Desiderio's genannte *Fr. di Simone Ferrucci* (s. auch unten S. 199 und unter Sculptur). Der prächtige Marmor-
a brunnen, aus einer Grotte der Villa Castello jüngst in den Vorraum der neuen Treppe zur Galerie im Pal. Pitti übertragen, ist wohl eine besonders glückliche Arbeit des Francesco und nicht des Ant. Rossellini, wie bisher angenommen wurde. (Der missgeformte Ganymed darauf ist eine Arbeit *Tribolo*'s.)

An Desiderio schliesst sich in seiner Decoration auch *Antonio Rossellino* (1427—nach 1478), wenn er sich auch in der Beschränkung des Zierraths und in seiner Vorliebe für einfachere architektonische Gliederung und Ornamente als Schüler seines Bruders Bernardo
b documentirt. Die Decoration am Grabmal des Card. von Portugal in
c S. Miniato und am Altar Piccolomini in Montoliveto zu Neapel ist ähnlich reizvoll in Erfindung und Durchführung, wie Desiderio's Arbeiten.

Desiderio's Nachfolger war auch der in Florenz und Rom vielbeschäftigte *Mino da Fiesole* (1431—84). Dieser kommt in einzelnen florentinischen Arbeiten seinem Lehrer nahe, wie in dem Grabmal
d des Grafen Hugo von Andeburg (1481) in der Badia, dem Grabmal
e des Bischofs Salutati (vor 1464) im Dom zu Fiesole, dem Tabernakel
f in der Capp. Medici zu S. Croce, einem noch reichern in S. Pietro zu
g Perugia (dat. 1473), dem Grabmal Tornabuoni in der Minerva zu Rom u. s. f. Die meisten römischen Arbeiten entsprechen dieser Schönheit nicht ganz (s. u. Sculptur).

h Von *Benedetto da Majano* (1442—97) ist die Kanzel in S. Croce (um 1475) schon in decorativer Beziehung eines der grössten Meisterwerke, leicht und prachtvoll. Wahrscheinlich um das zarte Gebilde nicht zu stören, versteckte der Meister die Treppe kunstreich in den Pfeiler selbst, an dessen Rückseite das schöne Thürchen mit eingelegter Arbeit den Eingang bildet. Auch das prächtigste Marmor-
i Ciborium, welches Italien besitzt, in S. Domenico zu Siena, ist von
k Benedetto's Hand. (Kleinere Wiederholung im Dom zu S. Gimignano.) — In ihrer Art ebenfalls vom Allertrefflichsten und Reichsten: die
l Marmorthür in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio, mit zart figurirtem Fries und Capitälen (1480—81); einfacher, aber von gleicher Schön-
m heit die Rückseite in der Sala di Udienza im Verein mit seinem Bruder
n *Giuliano* 1476—78 gearbeitet. Auch das Grab des Fil. Strozzi in
o S. Maria Novella wie die Altäre in Faenza und S. Gimignano sowie
p die Arbeiten in Loreto bieten manche reizvolle Motive in ihrer Decoration, wenn auch die Magerkeit des Ornaments, die Anwendung von Pilasterdecoration auf den Bogen u. dergl. den Rückschritt der florentinischen Plastik am Ausgange des 15. Jahrh. schon kundgeben (näheres s. u. Sculptur).

Von unbekannten Meistern sind die Zierarbeiten der Certosa.
Sehr ausgezeichnet und früh, ja an diejenigen Brunelleschi's erin-
nernd: der Brunnen des dritten Hofes als Sarkophag auf ver- a
schlungenen Drachen ruhend; das Lesepult im Refectorium. Später b
das Lavabo am Eingang zu letzterem.

Den Auslauf der Marmordecoration in das Derbe, Schattige und
Kräftige bei empfindlicher Abnahme der Frische und Leichtigkeit
zeigen hier die Arbeiten des *Benedetto da Rovezzano* (1474—1554):
das Kenotaphium des Pietro Soderini (von 1513) im Chor des Carmine, c
der Kamin (aus Pal. Rosselli del Turco) und zwei zierlichere Marmor- d
nischen im Museo Nazionale, sowie das Grabmal des Oddo Altoviti e
(† 1507) in der Kirche SS. Apostoli (linkes Seitenschiff). Von Bene- f
detto ist auch die Decoration der Kirchthür daselbst. Die Arabeske g
sucht mit der nachdrücklicher gewordenen architektonischen Profi-
lirung Schritt zu halten; sie vereinfacht und schematisirt ihre Mo-
tive (Masken, Todtenschädel, Waffentrophäen u. dergl.) und verstärkt
ihr Relief. — Noch eher der Frührenaissance zugewandt: die eben-
falls dem Benedetto zugeschriebene Thür der Badia (gegen den Pal.
del Podestà hin, jetzt ganz erneuert). Sein ansprechendstes Werk h
ist wohl der Altar in S. Trinità (letzte Kap. links), wahrscheinlich i
später aus den decorativen Theilen des zerstörten Altars Giovan. k
Gualberto's (wovon Bruchstücke im Bargello, seit 1506 gearbeitet)
zusammengesetzt. Seinen Orgellettner in S. Stefano zu Genua s.
S. 202. — In derselben Richtung liegen die Arbeiten des *Andrea
Ferrucci* und seiner Schüler (s. u. Sculptur).

Auch ganz späte Arbeiten sind nicht zu übersehen. So beweisen
die beiden marmornen Orgellettner in der Annunziata — reiche Ba- l
lustraden mit Consolen über Triumphbogen, der eine aus dem 16. Jahrh.,
der andere hundert Jahre später —, dass selbst die Detailformen der
Frührenaissance zu solchen Zwecken bis gegen Ende des 16. Jahrh.
hie und da wiederholt wurden, als es daneben längst ein neues (aber
freudloseres) Ornament gab. — Dagegen giebt das Piedestal von
Benv. Cellini's Perseus an der Loggia de' Lanzi den beginnenden m
Barockstil in seiner zierlichsten Gestalt. — *Bandinelli* in den decora-
tiven Theilen seiner Basis vor S. Lorenzo verfährt ungleich mässiger, n
aber nüchterner. — Aehnlich die grosse Marmorbasis der Figur der
Baukunst von *Gio. di Bologna* im Hof des Bargello. o

Neben all diesen Bemühungen, dem Marmor und Metall das reichste und edelste decorative Leben mitzutheilen, gab die Schule der *Robbia* das lehrreiche Beispiel weiser Beschränkung. Ihr Stoff, der gebrannte und glasirte Thon, hätte zur Noth eine Art von Concurrenz gestattet; allein in dieser goldenen Kunstzeit giebt sich kein Material für das aus, was es nicht ist, sondern jedes lebt unverhohlen

seinen innern Bedingungen nach. — Die Robbia, welche lieber schön brennen und zart und gleichmässig glasiren als grosse Platten auf einmal fertig machen wollten, setzten ihre grösseren Arbeiten aus vielen Stücken zusammen, wenn sie auch die Fugen möglichst wenig störend anzubringen suchten, während der Marmor in den grössten Blöcken bearbeitet wurde. Ausserdem konnten sie mit demselben auch in der Schärfe der Behandlung nur mühsam wetteifern. Ihre Arabesken sind daher bescheiden. Allein sie ersetzen, was abgeht, durch Kraft und Tiefe der Modellirung, durch reichliche Anwendung von Fruchtkränzen, welche Strenge und Fülle in hohem Grade vereinigen, hauptsächlich aber durch die drei oder vier Farben (blau, gelb, grün, violett), welche lange Zeit und absichtlich ihre ganze Palette ausmachen. Das bloss Plastische, das farbige Plastische und das bloss Gemalte wechseln in klarster und bewusstester Abstufung. — (Ihre Fussböden s. unten.)

Die Fahnen- und Fackelhalter an einzelnen Palästen, durchgängig von geschmiedetem und gefeiltem Eisen, mit herabhängenden Ringen, beweisen in ihrer einfach schönen Behandlung ebenfalls die allgemeine Kunsthöhe, die jedem Stück sein besonderes Recht widerfahren liess. Da sie zu dem Ernst der Rusticabauart passen mussten, so ist es leicht, sie an Pracht zu überbieten, aber für ihre Function
a bedurften sie der derben Form. An Pal. Strozzi sind auch noch die gewaltigen und dabei reichen Ecklaternen des *Nic. Grosso,* gen. *Caparra* erhalten (das Modell dazu lieferte *Benedetto da Majano,* das
b für die Fahnenhalter *Cronaca*); eine ähnliche auch an Pal. Guadagni. Es ist, als ginge aus der Ecke des Gebäudes ein Strahl von Strebekraft in das Eisenwerk hinein.

Der Florentiner Decorationsstil verbreitet sich über ganz Toscana (Siena ausgenommen), übt aber auch, namentlich durch die Thätigkeit von Florentiner Künstlern in Rom, Neapel u. s. w., auf die Decorationsweise in ganz Mittel- und Süditalien einen entscheidenden Einfluss aus.

In Pisa ist vielleicht das Schönste von Allem das Weihbecken
c im rechten Querschiff des Domes, ein Werk des Carraresen *Girol. Rossimino* (1518): es giebt deren reichere, aber kaum ein edleres. —
d Von *Matteo Civitali* aus Lucca: das Lesepult, auf einem Adler ruhend,
e am Chor, sowie die vier Marmorcandelaber auf den Chorschranken. Im 16. Jahrh. arbeitete *Stagio Stagi* aus Pietrasanta das Grabmal
f Decio († 1535) im Camposanto (UU) und das des Gamaliel, Nicodemus
g und Abdias im rechten Seitenschiff (der Gottvater in der Lünette ein Erstlingswerk *Bart. Ammanati*'s), und *Pandolfo Fancelli* aus Florenz
h († 1526) die Nische mit dem h. Blasius im rechten Querschiff des

Domes, nach seinem Tode von Stagi vollendet, — lauter schwüles, überladenes Arabeskenwerk, das schon an die gleichzeitige neapolitanische Schule (um 1530, s. unten) erinnert. Benedetto da Rovezzano mit seiner einfachern Derbheit ist daneben weit vorzuziehen.
Von Stagi auch das figurirte Capitäl auf der Osterkerzensäule links a
im Chor mit dem schönen Bronzengel *Stoldo Lorrenzi*'s darauf (1583).
Das der zweiten Säule, rechts im Chor, mit der Porphyrvase von b
Foggini. — In S. Sisto: zwei einfach schöne marmorne Weihbecken. c
— In Empoli ein interessantes Taufbecken (1447) in der Taufkapelle d
des Domes, angeblich von *Pasquino da Montepulciano,* ganz im Charakter der Dekorationsweise des Donatello; ebendort, im Seitenraum der Sacristei, ein schon schwülstiges Weihwasserbecken von
Donato de' Benti aus Florenz (1557). e

In Prato im Dom das prächtige eherne Gitter an der Kapelle der f
Madonna della Cintola, mit den durchsichtigen Krönungs- und Seitenfriesen von Rankenwerk und Figürchen, und den Palmetten und Candelabern als Bekrönung, das Gitter 1444 von dem Flor. Goldschmied *Bruno di Ser Lapo Mazzei* (1389—1470), die reizenden, aus Putten, Thieren und Pflanzengewinde gebildeten Friese sammt Palmetten und Leuchtern von *Pasquino di Matteo* aus Montepulciano 1461—64 gearbeitet.

In Lucca befinden sich einige der frühesten decorativen Arbeiten
der Renaissance: *Jacopo della Quercia*'s Grabmal der Ilaria del Car- g
retto (1406), mit Genien und Festons, im Dom, sowie ein Weihwasserbecken desselben ebenda (vergl. unten). — Abgesehen von diesem und wenigen andern ältern Sachen, wie z. B. das energische
Portal des erzbischöflichen Palastes, ist hier *Matteo Civitali* auch für h
die Decoration, und ganz besonders für diese, der erste und der letzte. Seine Behandlung verräth die Schule des Desiderio da Settignano; aber er ist durchgängig ernster, architektonischer, auch weniger fein-
und elastisch als dieser. Im Dom ist von ihm das Weihwasserbecken i
im rechten Querschiff, der Zierbau des Tempietto (1484), eine Aufgabe, k
die vielleicht andere Zeitgenossen graziöser gelöst hätten, ohne doch
einen höhern Eindruck hervorzubringen. Sodann die Kanzel (1498), l
die Einfassung des Grabmals des Petrus a Noceto (1472) und vielleicht m
auch die ganze untere Einfassung der Sacramentskapelle, beides im n
rechten Querarm, sowie die schönen decorativen Theile seines Regulus-
Altars (1484), zunächst rechts vom Chor. Auch die Schranken des o
jüngst wiederhergestellten Chorabschlusses sind von ihm (1478). — p
In S. Salvatore ein Marmorrahmen um ein Altarbild. — In S. Frediano q
die Marmorumrahmung des neueren Taufbrunnens (als Nische) in der r
Nähe des alten; in S. Maria de' Servi ein mit Festons geschmücktes s
Tabernakel (früher als Sacramentshäuschen dienend). — Matteo's

Sohn *Niccolò Civitale* zeigt sich als tüchtiger Nachfolger des Vaters
a in seinen Altären in S. Frediano und S. Maria de' Servi; von *Vin-*
b *cenzo Civitale,* seinem Enkel, die Bogenarchitektur um die Sacraments-
c kapelle im Dom. Die zierlichen Orgelbrüstungen und die zwei Weih-
d wasserbecken in S. Paolino, wie auch die drei in S. Frediano gehören
ebenfalls der Schule Matteo's an.

Siena hat neben Florenz, wie in der Sculptur überhaupt, so auch in seiner Decorationsweise eine eigenartige, sehr beachtenswerthe Entwickelung aufzuweisen. Bei *Quercia* (1371—1438) tritt die Decoration noch sehr zurück, und wo sie vorkommt, zeigt sie sich, seiner Uebergangsstellung entsprechend, schwerfällig und noch sehr in gothischen Reminiscenzen befangen. Eine sehr saubere und zierliche Decortionsweise, die sich eng an antike Vorbilder anschliesst, zeigen zuerst die Bronzearbeiten des *Giovanni di Turino* († um 1454) und des *Lorenzo Vecchietta* (um 1412—1480). Von Giovanni sind die beiden
e hübschen kleinen Weihbecken in der Kapelle des Palazzo Pubblico
f und in der Sacristei des Domes zu Siena, emaillirt und auf einen
Engel gestützt. Diese wie das noch einfachere bronzene in der Kirche
g Fontegiusta (zweite Säule links) von *Giov. delle Bombarde* (1430) haben
durch denselben monumentalen Ernst, der auch im Kleinen sich nicht zur leeren Niedlichkeit bequemt, eine Bedeutung, die weit über den absoluten Formgehalt hinausgeht. — *Vecchietta* hat als Decorator in Marmor und besonders in Bronze einen eigenthümlichen Werth. Das
h grosse eherne Ciborium (Sacramentshäuschen) auf dem Hochaltar des
Domes (1465—1472), von dem sich in der Akademie (Grosser Saal) die
i Originalzeichnung befindet, hat durch seine originelle energische
Bildung auf die ganze sienesische Zierweise Einfluss gehabt. — Ein
k kleineres, sehr feines bronzenes Ciborium in der Kirche Fontegiusta
ist von *Lorenzo Marina.* Guss und Ciselirung sind in allen diesen Arbeiten durchgängig trefflich.

Bedeutender als diese Künstler und durch seine kräftigen und phantasievollen Formen entscheidend für die spätere Decoration von Siena ist sodann *Antonio Federighi* († 1490). Sein Werk sind die
l beiden prachtvollen marmornen Weihbecken am Eingange des Domes
(von 1462 u. 1463, die Füsse gelten irrthümlich als antik), denen das
m einfachere, früher (1451—56) entstandene im Dom zu Orvieto nahe
verwandt ist. Die Aufeinanderfolge von Flachsculpturen, stützenden Stutuetten, Festons, Adlern und Wasserthieren als Träger der Schalen etc. giebt einen wahrhaft reichen und festlichen Eindruck. Die Fische im Innern der Schalen wird man der übergrossen Ver-
n zierungslust zu gute rechnen. Die steinerne Bank in der Loggia de'
Nobili (rechts, 1464) und die Decoration des Taufsteins in der Capp.
o S. Giovanni im Dom (aus seiner spätesten Zeit, nach 1480, unter

Mitwirkung von Gehilfen) sind zu schwerfällig, während die Friese an der Kapelle vor dem Pal. Pubblico, an der Loggia del Papa und a an der Kapelle neben Pal. del Turco von besonders kräftiger und b grosser Wirkung sind. Die linke Bank in der Loggia de' Nobili c ist eine weniger gelungene Arbeit des geringen Donatelloschülers *Urbano da Cortona.* — Dem Federighi erscheint *Giovanni di Stefano* in seinem wirkungsvollen Altartabernakel in der Catharinenkapelle zu d S. Domenico (1466) nahe verwandt. Das Figürliche daran übertrifft an Werth die Proportionen und Ornamentik. Nach Analogie der Formengestaltung gehört ihm auch das graziösere Madonnentabernakel an Pal. Bianchi in Via di Borgo Maddalena (1477). Von e *Ventura di Ser Giuliano Turapilli* stammt die Decoration des oberen Oratoriums in S. Bernardino (1496): Pilaster und Fries in Stuck, f wie die Flachdecke in Holz gehören zum Geschmackvollsten der Blüthezeit. — Die Ausschmückung der Unterkirche von S. Caterina g etwas später und nicht mehr so rein. —

Zu ihrer höchsten Blüthe entfaltet sich die Decoration in Siena erst in der Hochrenaissance, in welcher die Sculptur dort einen ganz ausgeprägt decorativen Charakter trägt und in phantasievoller Erfindung, Eleganz und Kraft der Formen, vollendeter Durchführung und malerischer Wirkung in Italien unübertroffen dasteht. *Lorenzo Marina* (1476—1534) als Marmorbildner, *Antonio Barile* (geb. 1453) als Bildschnitzer und der grosse Architekt *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537) sind die Träger dieses decorativen Stils. Von höchster Pracht und Vollendung sind *Marina*'s kleine Fronte der Libreria im Dom (um 1497), das ausserordentlich kräftig decorirte Portal h der Taufkapelle (gleichfalls früh) und der unvergleichliche Haupt- i altar der Kirche Fontegiusta, im Verein mit *Mich. Cioli* aus Settignano k 1509—19 gearbeitet. — Ausserdem ist in S. Martino die schöne l Marmoreinfassung eines Altars (1522, 3. Altar links, der gegenüberliegende Schülerarbeit) von seiner Hand. Die einzige noch erhaltene Rundsculptur Marina's ist eine bemalte Thonbüste der h. Catharina in der Sacristei von S. Caterina (Contrada del Drago), m ehemals über dem Portal des Convento del Paradiso, von 1517. Bei der aus Stucco bestehenden Wandbekleidung der runden Kapelle San Giovanni im Dom, dem reizenden Bau *Giovanni di Stefano*'s n (1484) haben die Meister *Alb. Caponeri* und *Cos. Lucchi* den besten Geschmack in der Verzierungsweise der Blüthezeit bekundet (erst 1596). — Einfach gross der Aufbau des Hochaltars im Dom von o *Bald. Peruzzi* 1532; beachtenswerth auch die verstümmelte Pilaster- p decoration der Hauptapsis. (Ueber seine Orgel u. a. s. unten.) Reich und schon phantastisch barock: die Treppe zur Kanzel im Dom q von *Bernardino di Giacomo* (1543) mit tüchtigen Flachreliefs, nach dem Modelle des *Bart. Neroni, il Riccio.*

Ausserdem ist Siena classisch für die bronzenen oder eisernen Fahnenhalter und Glockenzüge mit Ringen, welche im 15. Jahrh. an den toscanischen Palästen angebracht wurden. Zwar übertreffen die genannten Laternen am Palast Strozzi in Florenz an Ruhm Alles von
a dieser Gattung, doch dürften diejenigen am Palazzo del Magnifico zu Siena, von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515), ihnen im Stil überlegen sein, wie sie denn zu den schönsten Erzzierrathen der Renaissance
b gehören; eherne auch an Pal. della Ciaja; an den übrigen Palästen (auch Piccolomini) ist das Material meist Eisen. — Es ist nicht bloss die Schönheit des einzelnen Stückes, mit seinen Akanthusblättern und seinen energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten werth macht, sondern vielmehr der Rückschluss auf den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblickes zufrieden geben.

(Als fremdartig kennzeichnet sich inmitten dieser Werke der
c grosse Altar Piccolomini des *A. Bregno*; vergl. u. Sculptur.)

Die Städte an der Strasse von Siena nach Rom bekunden in ihren Arbeiten wesentlich den Einfluss der sienesischen Kunst: so der wir-
d kungsvolle Brunnen in Asciano (in Form einer riesigen Vase) und
e ein einfaches Weihbecken in S. Francesco daselbst, anscheinend von derselben Hand, ein grosses Taufbecken von kräftigen architekto-
f nischen Formen im Dom zu Pienza u. a. m.

Auf dem Wege von Florenz nach Rom macht sich in den meisten Arbeiten dieser Art wieder der Einfluss von Florenz geltend, andere sind lombardischen Ursprungs und Charakters.

In Arezzo sind alle wichtigeren Arbeiten von Florentiner Bildhauern (*Bern. Rossellino, Ben. da Majano, A. della Robbia;* vergl.
g diese). Der einfache sechseckig prismatische Taufstein im Dom, von Vasari dem *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) zugeschrieben, ist nur wegen des Reliefs der Taufe Christi beachtenswerth, das den engsten Anschluss an Donatello verräth. Die zwei anderen
h Taufreliefs viel geringer. Ebendaselbst ein spätes Tabernakel, überfüllt in der Composition aber von meisterhaft leichter Ausführung namentlich das Ornaments, weniger des Figürlichen.

In Bibbiena im Casentino vereinigt das Altarciborium der
i Madonna del Sasso die Reife der Cinquecentoformen mit der Grazie des Quattrocento. Hübscher Robbiafries daran.

k In S. Maria de' Miracoli zu Castel Rigone zwei graziöse Sacella,
l die Prachtumrahmung des Gemäldes an der Chorwand, einzig in ihrer Art, von *Bern. di Lazzaro* aus Perugia (1528) und vier reichsculpirte
m Wandältäre, später (in der Art des *Simone Mosca*).

In der Madonnenkiche zu Mongiovino der reichsculpirte zwei-

geschossige Arcadenabschluss des Chors und der schöne Altaraufsatz a
(c. 1530). Auch die ganze plastisch-polychrome Decoration des Chorraumes sehr gelungen.

In S. Domenico zu Perugia, vierte Kapelle rechts, ist die ganze
Altarwand mit einer kräftigen, aber ziemlich rohen Decoration von b
Stuccaturen und Gemälden dieses Stils bedeckt (1459), von dem Florentiner *Agostino di Duccio* (s. unter Sculptur). In der Sacristei von
S. Pietro de' Cassinesi ist die reiche Steinverkleidung der einen Wand c
sammt Altar eine Arbeit des *Franc. di Guido* aus Florenz, ebenso
die zwei hübschen Ambonen am Chor (1487); die Wandverkleidung d
desselben von seinem Sohn *Guido* (1535). e

In Aquila lernen wir *Silvestro dell' Aquila,* gen. *l'Ariscola* nicht sowohl in der von seinem pompösen Monument einzig übrigen Sarko-
phagstatue des Cardinals Agnifili (bez. und dat. 1480) im Dom, f
als in dem Grabmal Montorio-Camponeschi oder Pereira (1496) in
S. Bernardino mit den vortrefflichen Statuen der todten Mutter g
und Tochter und den fast florentinisch belebten nackten Putten zu Seiten des Sarkophags der ersteren, sowie in der künstlerisch weniger
bedeutenden „Cassa" des h. Bernardin (1500—5) ebendort, einem h
über dem Sarkophag in zwei Stockwerken aufgebauten, an seinen vier Fassaden überaus reich mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckten Freibau, als von der römischen Sculpturschule, etwa der Werkstatt Bregno's abhängigen, hier und da auch directe Beziehungen zu Florenz verrathenden tüchtigen Meister kennen.

Im Dom von Spello das Tabernakel des Hauptaltars, eine Kuppel i
auf vier Säulen, in graziöser und früher Renaissance, von *Rocco da*
Vicenza (1515); der jetzt in zwei Hälften geschnittene Taufstein mit k
Heiligengestalten von *Antonio da Val di Lugano* (1510); die Kanzel l
von *Simone da Campione* (1545) und das tempelartige, reich figurirte
Sacramentshäuschen von *G. Dom. da Carrara* (1562). In der Ma- m
donna di Vico ebendaselbst der elegante marmorne Chorabschluss n
mit Altarnische, wohl von dem Meister des schönen Portals (1539). o

Im Dom von Narni, rechts, eine Altarnische sammt dem zu- p
nächst davorstehenden Bogen, beide als Triumphbogen in Stucco be-
handelt, noch 15. Jahrh. Ebendort das Grabmal des Bischofs Gormas q
(1515) in der Art der römischen Nischengräber.

Im Dom zu Spoleto das graziöse Epitaph Fra Filipo Lippi's, r
florentinisch, und das überladene Wandgrab des G. Fr. Orsini von s
Ambrogio d'Ant. da Milano (1499), dem Erbauer der Vorhalle und
der Capp. Eroli, sammt dem mit unbedeutenden Reliefs geschmückten t
Taufstein.

Im Dom zu Orvieto die beiden Altäre rechts und links vom u
Chor, 1521 und 1528 von *Michele Sanmicheli,* der schwülstige Reliefschmuck daran von *Simone Mosca.*

a Der Hauptaltar in S. Maria del Calcinajo bei Cortona (1519), verwandt mit den römischen Arbeiten des *Andrea Sansovino.*

In Rom beginnt, angeregt von den frühern Florentiner Arbeiten des Filarete, Mino und Anderer, der reichere Luxus des Marmorornamentes um 1460 und entfaltet einige Jahrzehnte lang grosse Fülle und Reichthum. Abgesehen von dem, was die grossen Florentiner Meister selbst, was insbesondere *Donatello, Mino, A. Pollajuolo* und *Andrea Sansovino* hier geschaffen haben, ist die Ornamentik der Denkmale meist ebensowenig originell oder gar grossartig und künstlerisch vollendet durchgebildet, als es der architektonische Aufbau und die Bildwerke daran sind. Der wiederholte und längere Aufenthalt Mino's in Rom wurde für die Ornamentik und für die freie Plastik wesentlich mit bestimmend, man möchte sagen verhängnissvoll: seine wenig durchdachte Anordnung, seine spielende, etwas harte und zuweilen kleinliche Decoration wird fast treu wiederholt oder variirt. Auch wirkten die Ueberreste spätrömischer Decorationsarbeiten wesentlich auf die Ausbildung eines zwar leichten und ansprechenden, aber nur selten maassvollen, verstandenen oder gar gross gehaltenen Decorationsstils hin. Doch bieten innerhalb dieser Beschränkung die römischen Monumente noch einen Schatz von leichter, gefälliger und zierlicher Ornamentik, welche trotz der übergrossen Fülle und bei häufigen Wiederholungen in ihrer Anspruchslosigkeit das Auge stets wieder erfreut.

b Von Portaleinfassungen sind diejenigen an S. Marco und am
c Pal. di Venezia (mit eigenthümlichem, aus Knöpfen und Rhomben zu-
d sammengesetztem Gewändornament), an S. Agostino, S. Giacomo degli
e Spagnuoli. S. Cosimato in Trastevere, am Spital von Spirito und an S.
f S. Maria del Popolo besonders ausgezeichnet. Ein einfaches Portal mit
g schönem, theilweise antikem Greifenfries an Pal. Simonetti, Via del
h Gesù 84. Die Einrahmung der Hauptpforten von S. Peter, von Vasari dem Simone zugeschrieben, ist wahrscheinlich, wie die Thür selbst, *Filarete*'s Werk, schwerfälliges antikisirendes Rankenwerk mit kleinen genrehaften Scenen in flachem Relief. — Eine spätere, reizend
i eingefasste Inschriftstafel in der Halle von S. Maria in Monserrato (um 1500).

k Die Sängertribuna in der Cappella Sistina, mit ihrer edeln, ernsten Pracht, ist für diese gegebene Stätte und Ausdehnung ein vollkommen vortreffliches Werk zu nennen. Auch die ähnlich deco-
l rirten Marmorschranken, welche den Vorraum vom Hauptraum trennen und in denen sich deutlich die beiden Werkstätten *Mino*'s *da Fiesole* und *Giov. Dalmata*'s unterscheiden lassen, sind von gleicher Schön-
m heit; ebenso die Balustrade der Cappella Carafa in S. Maria sopra Mi-
n nerva, die Kapellenschranken in S. Maria del Popolo; die durch gute

Erhaltung der Bemalung und Vergoldung besonders interessante Orgel-
tribüne in S. Giacomo degli Spagnuoli u. a. m. a
An den marmornen Altären überwiegt das Figürliche; der Auf-
bau ist im besseren Falle triumphbogenartig, wie der Altar in S.
Gregorio (1469), von derber Kraft und dabei ungewöhnlicher Grazie b
der weiblichen Typen, die Arbeit eines lombardischen Meisters, —
oder als flache Wanddecoration, die Statuetten und Reliefs umschliesst,
gehalten. So der noch unter Eugen IV. errichtete Wandaltar in
der Sacristei des Laterans mit den Gestalten der beiden Johannes, c
des h. Antonius und Augustinus; so der schon in reicherem Typus
aufgebaute Altar Alexanders VI. in der Sacristei von S. Maria del d
Popolo (1473, von *Andrea Bregno*); der in den Formen auffallend
weiche, aber auch verschwommene, jedoch durch feinempfundene
Medaillonreliefs ausgezeichnete Catharinenaltar ebendort (1489; 4. e
Capp. r.); der grosse Hauptaltar von S. Silvestro in Capite und der f
vergoldete Altar Innocenz' VIII. in der Pace (angebl. von *Pasquale* g
da Caravaggio, 1490) u. a. m. Anspruchsloser, aber durch klare
Anordnung als dreitheilige Nischenaltäre ausgezeichnet die kleinen
Altäre, die Gugl. de Pereriis stiftete: in S. Agnese fuori (1490, h
aus S. Lorenzo fuori stammend); in S. Paolo fuori (Capp. im Ober- i
geschoss, 1494); im Lateran, Reste des Johannesaltars (1492, Ja- k
cobus im r. Seitenschiff, die beiden Johannes im Kreuzgang), —
diese drei Altäre von *Andrea Bregno*, während die Kreuzigung in der l
Vorhalle zum Lateransbaptisterium (1492), Reste eines zweiten Altars
im Lateran (1493, die hh. Lucas und Laurentius in der Sacristei, m
der h. Marcus im Kreuzgang) und der Marienaltar im Gang neben
S. Maria del popolo (1497) geringere Arbeiten seiner Werkstatt sind. n
Einem Perieraltar gehören wohl auch die Madonna und die hh.
Hieronymus und Bernardinus an, die jetzt in der Sacristei von S.
Maria maggiore in die Wand eingelassen sind. Auch sie verrathen o
die Schule Bregno's, während der Dionysiusaltar in S. Paolo fuori p
(Capp. des h. Laurentinus), von der Familie Cassinesi gestiftet, sich
als Arbeit eines Lombarden kennzeichnet.
Der Typus der Sacraments- und Oelbehälter ist schon vor-
gebildet in jenen aus der Zeit der Cosmaten (S. 99, b—c). Das früheste,
noch alterthümlich rohe Werk dieser Art ist das Orsinitabernakel
in S. Francesco Romana, in der Decoration sich an die Donatello- q
schule anlehnend, wahrscheinlich von des Meisters grossem Taber-
nakel in S. Peter angeregt. Eine vollkommenere jüngere Nach-
bildung des Orsinitabernakels ist in das Grabmal der Mutter des r
Card. Ammanati im Hofe von S. Agostino eingefügt (1477; fast
wörtlich wiederholt in einem Oelbehälter des Doms zu Capranica). s
Auch *Mino's* Hostienbehälter in S. Maria in Trastevere und S. Marco t
(1471) bilden nur denselben Typus weiter, während der in das Grab-

a mal des Card. Ammanati eingesetzte (1479, Hof von S. Agostino) etwas abweichend gestaltet ist. Dem Mino folgt *Luigi Capponi* in seinen drei Oelbehältern, dem einfacheren im grossen Saale der
b Consolazione (1493) und dem in SS. Quattro Coronati (vor 1492)
c sowie einem in S. Maria di Monserrato, alle namentlich im Ornamentalen von vorzüglicher Schönheit. Andere ähnliche Ciborien, oder
d Reste von solchen in S. Gregorio, S. Giovanni di Genovesi, S. Eu-
e stachio, S. Marcello. — Anders dagegen, in der Form von grossen Wandaltären, löst *Andrea Bregno* die gleiche Aufgabe in seinen beiden
f Ciborien in S. Maria del popolo (1. Capp. l, nicht mehr in ursprünglicher Aufstellung).

Der einzige Osterkerzenleuchter dieses Stils ist uns in
g S. Cesareo erhalten, weniger durch seine Form, die einen nicht eben ausgezeichneten antiken Typus copirt, als durch das ungemein schwungvolle Ornament hervorragend. Ein schönes Weihwasser-
h becken aus dem Beginn des 16. Jahrh. im Vorhof zu S. Maria dell' orto.

Auch die Grabmäler dieser Zeit, deren Zahl ganz besonders reich ist, beweisen, dass sie von den fremden Vorbildern beeinflusst und theilweise selbst abgeleitet sind. Der älteste Typus ist zugleich der reichste, wie es scheint durch *Isaïa di Pisa* in seinem Eugens-
i monument (1447) in S. Salvatore in Lauro (Reflectorium) eingebürgert: tiefe Nische mit dem Sarkophag, über dem ein Relief oder Gemälde (meist Maria, welcher der Stifter präsentirt wird); die Pfeiler mit Nischen, in denen Figuren im Hochrelief; kräftiger Sockel mit grosser Inschrift und den Wappen zur Seite; der Abschluss bald in geradem Gebälk, bald mit Halbrund oder Muschel. Ausser dem Grabmal Papst
k Eugen's IV., das des Astorgio Agnense (1451) im Hof der Minerva, des
l Tibaldi (1466) in der Kirche, Papst Pius' II in S. Andrea della Valle,
m des Pietro Riario von *Andrea Bregno* und *Mino* in SS. Apostoli (1474),
n des Card. Val. d'Ausio in S. Sabina (1483) etc.; aus spätester Zeit
o die Gräber der Potocatharo und Lonati in S. Maria del Popolo und
p Pius' III. in S. Andrea della Valle.

Dadurch, dass an Stelle der Pfeiler mit Nischenfiguren zierliche Doppelpilaster traten, entsteht unter Paul II. ein zweiter leichterer und sehr geschmackvoller Typus des römischen Grabmals, welcher
q sowohl bei Reliefschmuck der Rückwand (wie im Grabmal Lebretto [1465] und in dem ihm durchweg nachgebildeten des Card. Savelli
r [1495], in Araceli sowie, geringer, Gio. Ortega Gomiel und Gio. da
s Mella [1467] in S. Maria in Monserrato) als bei Ausmalung derselben
t (wie im Grabmal Capranica und namentlich Coca, 1477 von *Melozzo* ausgemalt, mit einer der vorzüglichsten Portätstatuen der römischen
u Renaissancesculptur, in der Minerva, und im Grabmal Malvezzi im
v Gang neben S. Maria del Popolo u. a.) durch die glücklichen einfachen Verhältnisse im Aufbau, die zierliche und sehr passende

Ornamentik, die leichte reizvolle Muschel als Abschluss von einer
den Florentiner Monumenten nahekommenden Wirkung ist. Als
Schöpfer dieses Typus ist *Andrea Bregno*, der Bildner der Grab-
mäler Lebretto und Savelli zu betrachten.

Aus dem letztgenannten Typus bildet derselbe Künstler in dem
Grabmal Alanus († 1474) in S. Prassede und einer seiner Schüler im a
Doppelgrabe De Levis in S. Maria maggiore (1475 und 1489) einen b
neuen, strenger architektonischen, indem er das Halbrund, mit dem
er abschliesst, mit in die Nische hineinzieht und zu der Auflösung
der Pfeiler in Figurennischen zurückkehrt. Er entwickelt diesen
Typus weiter in seinem Grabmal Cristof. Rovere (1477) in S. Maria c
del Popolo: er schmückt die Lünette mit dem Relief der von zwei
Engeln verehrten Madonna (von *Mino* gemeisselt); die Nische hält
er flacher und lässt dafür den Sarkophag auf Consolen vorspringen;
einfache kräftige arabeskirte Pilaster gehen bis auf die Erde herab
und begrenzen auch den Inschriftensockel. Grabmäler dieser Art,
meist nach dem eben angeführten copirt, sind die des Rocca († 1482) d
und Costa († 1503) in S. Maria del Popolo, Did. Valdes in S. Maria e
in Monserrato († 1506), Ben. Sopranzi (1495) in der Minerva, Ferrici f
(† 1478) im Hof ebenda und Pallavicini in S. Maria del Popolo (1501) g
mit flachem Schluss u. a.

Erst die letzte Zeit bildet den einfachsten Typus aus, indem sie
auf das schlichte, schöne Grabmal der letzten Cosmatenzeit und des
alten Meisters Paulus zurückgreift. Entweder schliesst sie, wie zuerst
im Grabmal Raff. della Rovere (1477) in der Unterkirche von SS. h
Apostoli, die Nische mit flachem Gesims gleich über der Grabfigur,
oder sie wölbt noch einen halbrunden oder abgeflachten Bogen dar-
über, wie im Grabmal Gonsalvo de Veteta († 1484) in S. Maria di i
Monserrato und dem des jungen Marcantonio Albertoni (1485) in S. M. k
del Popolo. — Am einfachsten gehalten und vielleicht am meisten
römisch sind die flachen Nischengräber, in denen der Todte auf der
Bahre oder auf dem Sarkophag ausgestreckt liegt, neben sich zuweilen
ein paar trauernde Genien mit dem Wappen; am Sockel oder an der
Bahre die Inschrift; die Einfassung bilden zierliche Pilaster, oben
schliesst die Nische flach. — Andere Beispiele der Art sind das Grab-
mal des Fil. della Valle in Araceli von 1506 (fast copirt nach dem l
des Raff. della Rovere), des Giov. Andrea Bocciacio (von 1497) im m
Hof von S. Maria della Pace, des französischen Ritters Anseduno n
Giraud (1505) in SS. Apostoli. Auch *Mino* hat in seinem Grabmal
des Cecco Tornabuoni († 1480) in der Minerva diese Form adoptirt o
und reizvoll durchgebildet. —

Zuletzt entsteht dann noch der Typus, wo statt des auf dem
Sarkophag liegenden Todten nur seine Büste in einem gewöhnlich
von zwei Genien flankirten Medaillon mit Inschriftstafel darunter den

wie gewöhnlich von Pilastern, Gebälke und Giebel gebildeten Aufbau
füllt. Wohl das früheste dieser Art Grabmäler war das des Protonotars
Lorenzo Colonna († 1484) von *Luigi Capponi*, wovon der Abschluss
a mit Büste und zwei Genien noch in der Vorhalle von SS. Apostoli
b übrig ist. Davon abhängig die Grabmäler Ben. Maffei (1494) in der
c Minerva, Andrea Bregno (1506), am Treppenaufgang zur Bibl. Casa-
d natense, und G. B. Gavalieri (1507) in Araceli. Oft wird dabei die In-
schriftstafel reich und geschmackvoll ornamentirt, auch zwei Büsten
e werden angebracht, so in den Grabmälern der Gebrüder Bonsi in
S. Gregorio (1498) von *L. Capponi*, dem reizvoll eingerahmten der
f Brüder und Schwestern Ponzetti in S. M. della Pace (1505 und 1508),
g dem ähnlichen Doppelgrabmal zweier deutscher Geistlicher in S. M.
h dell' Anima (1513), dem Grabmal der Familie Satri in S. Omobuono,
i dem der beiden Pollaiuoli in S. Pietro in Vincoli (1498) und dem ein-
k fachen Grabmal mit Reliefporträt in der Vorhalle von S. Agostino (1504).

Zahlreiche Denkmäler entlehnen Eigenthümlichkeiten bald von
dem einen, bald von dem andern dieser Typen. Gelegentlich wird
l mit dem Grabe auch ein Altar (Madd. Orsini in S. Salvatore in Lauro,
m Reflectorium) oder ein Tabernakel verbunden (zwei Gräber Ammanati
im Hof von S. Agostino). —

Schon lange vor der Mitte des 16. Jahrh. hört diese reiche Marmorornamentik an den römischen Gräbern fast völlig auf und macht einer Verbindung von blosser Architektur und Sculptur (s. unter dieser) Platz.

So Weniges Neapel an vollständigen Bauten der Blüthezeit moderner Baukunst aufzuweisen hat, so reich ist es dagegen an decorativen Einzelheiten. Aber auch hier sind es Florentiner, welche die Renaissance zunächst beleben und während des ganzen 15. Jahrh.
durch ihre Thätigkeit in Neapel bestimmend darauf einwirken. *Do-*
n *natello's* Grabmal des Bischofs Brancacci († 1427) in S. Angelo a Nilo,
offenbar im Anschlusse an die gothischen Grabmale von Neapel und
wesentlich von *Michelozzo* ausgeführt; das Grabmal der Maria d'Ara-
o gona (nach 1485) von *Ben. da Majano* nach *A. Rossellino's* Entwurf in
Montoliveto, und die beiden Altäre ebenda von *A. Rossellino* und
p *Ben. da Majano* s. u. Sculptur. Der reiche und z. Th. graziöse
aber in seinem Werth ungleiche, theils symbolisch-ornamentale,
theils geschichtlich und allegorisch-figürliche plastische Schmuck
q am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo wurde 1455—59
von *Pietro da Milano*, *Isaia da Pisa*, *Paolo Romano*, *Andrea dell' Aquila*, *Ant. Chellino da Pisa* und einigen andern sonst unbekannten Meistern geschaffen, und 1465—70 von dem erstgenannten vollendet. Namentlich Pietro's Antheil (grosses Triumphrelief über dem Eingang) zeichnet sich ebenso sehr durch feines Formengefühl und sorgfältigste Ausführung wie Naivetät und perspectivische Beherrschung der Dar-

stellung aus. Eine gewisse Grazie der Bewegung und gefällige Ornamentation ist auch dem Huldigungsrelief *Andrea's dell' Aquila* (l. Laibungswand des Thoreingangs) nicht abzusprechen, während *Isaia's da Pisa* Auszugsrelief (r. Wand des Thoreingangs) beides durchaus vermissen lässt, sich dagegen durch ein grosses Maass von Unbeholfenheit und Plumpheit in Bewegung und Formen auszeichnet, — Andere Werke decorativer Art s. unter Sculptur. —

Eine ganze Schule dieses Stils weist die Krypta des Domes a
(1497—1507) auf, eine kleine unterirdische Basilica von drei gleich hohen flachgedeckten Schiffen, über und über mit Ornamenten von *Tommaso Malvito* oder *Sumalvito* aus Como) bedeckt, das reichste und vollständigste Denkmal der Renaissancedecoration in Neapel (zugleich eines der prächtigsten in ganz Italien). Hier verräth sich nun die Renaissance nach ihren tiefsten Eigenschaften: sie genügt völlig, wo sie spielen darf; — alle Pilaster und die blossen Gewandungen, sowohl die horizontalen als die verticalen, mit ihren Arabesken Blumen, Schilden, Guirlanden u. s. w. sind von der schönsten leichtesten Wirkung; dagegen ist das Bauliche nur wenig organisch, die Profile zu dünn, das Tragende zu decorativ. Die menschlichen Figuren, die ohnedies auf keine Weise den Ornamenten ebenbürtig sind, auch lastend an der Decke anzubringen, war ein ganz speciell neapolitanischer Gedanke.

Das Uebrige sind Nischen, Altäre, und Grabmäler in unübersehlicher Menge; an diesen Aufgaben bildete sich eine ganze grosse Decorationsschule, welche jedoch erst im 16. Jahrh. und durchschnittlich erst in den nicht mehr reinen Werken durch bestimmte Künstlernamen repräsentirt ist: *Giovanni (Merliano) da Nola, Girolamo Santa-Croce, Domenico di Auria,* und eine Reihe geringerer, bis auf *Cosimo Fansaga* hinab, der noch in berninischer Zeit die Art der ältern Schule nicht ganz verleugnete. — Als Bildhauer ist selbst Giov. da Nola nur untergeordneten Ranges; als Decoratoren, ob von aussen abhängig oder nicht, wird man diese Künstler immer achten müssen, weil die Verbindung des Baulichen und des Figürlichen in ihren Werken im ganzen eine sichere und glückliche ist, selbst wo die Figuren gering sind und nur gleichsam in den Kauf gegeben werden.

Was die Altäre betrifft, so dauern fürs erste noch die den Altartisch bedachenden Tabernakel aus dem Mittelalter fort: reiche Bogen und Giebel auf vier oder nur zwei Säulen und dann hinten angelehnt. In S. Chiara, zu beiden Seiten des Portals, ein gothischer b
(des Onofr. Penna, 1423 s. u. Sculptur) und einer der Frührenaissance. c
— Sodann bildet sich gerade in Neapel der sculptirte Altar, mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur) oft Alles innerhalb einer grossen Nische, mit dem vollsten Luxus aus. Zum Zierlichsten gehören die Altäre zu beiden Seiten der Thür von Monte Oliveto d

(von *Nola* und *Santa Croce*); — prachtvoll und umständlich eine
a grosse Nische mit Altar in S. Giovanni a Carbonara (die Figuren zusammengesucht); ebenda noch mehreres von ähnlicher Art; in S.
b Lorenzo, vierte Kapelle rechts, der Altar Rocchi, ausgezeichnet durch höchst delicate und schwungvolle Ornamente; — Anderes in S. Do-
c menico Maggiore, siebente Kapelle links, Altar von *Nola*, u. a. a. O.

In den neapolitanischen Grabmälern verewigt sich eine kriegerische Aristokratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft; der Bildhauer durfte eher von dem altüblichen Motiv eines mit gefalteten Händen auf dem Sarkophag liegenden Todten abgehen und den Verstorbenen in der Haltung des Lebens darstellen, wobei auch die decorative Anordnung des Ganzen eine sehr verschiedenartige wurde. Lange in die Renaissance hinein erhielt sich hier in einem unangenehmen Mischstil die oben (S. 104) skizzirte Anordnung des gothischen Grabmals; so — von dem selbst in der
d Formensprache noch halbgothischen Monument Giov. Caracciolo in
e S. Giovanni Carbonara († 1433) zu schweigen — in dem des Ant.
f Carafa († 1438) in S. Domenico (2. Kap. l.) und im Grabmal Sanse-
g verino (1432) des Florentiners *Andrea* in der Congregation S. Monaca
h bei S. Giov. Carbonara. Selbst die Grabmäler *Jac.'s della Pilla* (s. u. Sculptur) zeigen noch den gleichen Synkretismus, während erst
i das Monument Franc. Carafa († 1470) in S. Domenico (8. Kap. r., del Crocefisso) der Anlage der römischen Nischengräber folgt. *Tom. Malvito's* Grabmäler s. u. Sculptur.

Ornamentistisch besonders werthvoll: im rechten Querschiff von
k S. Maria la Nuova das Grab des Galleazzo Sanseverino († 1477); —
l im rechten Querschiff von S. Domenico das Grab des Galeazzo Pan-
m dono († 1514); daselbst, Kapelle S. Stefano, ein ausnahmsweise gutes Grabmal von 1636; — im Chorumgang von S. Lorenzo, neunte Ka-
n pelle, der Sarkophag des Pudericus u. a. m. Man begegnet durchschnittlich denselben theils hoch, theils flach gearbeiteten Arabesken, welche damals in ganz Italien herrschend waren, wie denn die ganze neapolitanische Renaissance wenig ganz Eigenthümliches hat. Ich hätte darüber kurz sein dürfen, wenn diese Fragmente aus der Morgenfrühe der modernen Baukunst nicht gerade hier einen besonderen Werth hätten. Das von massenhaften Barockbauten ermüdete Auge sucht sie mit einer wahren Begier auf.

Ist schon *Giovanni da Nola* (siehe Sculptur) im Detail nirgends
o mehr ganz rein (vergl. das Grab des Pietro di Toledo in S. Giacomo de' Spagnuoli), so tritt bei seinen Schülern vollends jener Schwulst ein, der das Architektonische wie das Vegetabilische des wahren Charakters beraubt. Als Ganzes wirken ihre Arbeiten jedoch immer;
p selbst den (früher sehr überschätzten) Brunnen des *Domenico di Auria* bei S. Lucia wird man glücklich gedacht finden.

Einzelne gute Portale des 15. Jahrh. am Gesù Nuovo, an dem a
Bau neben der Annunziata; einfachere am S. Angelo a Nilo, an S. b
Arpino, Ecke der Strada Nilo, und Via S. Agostino alla Zecca u. a. a. O. c
Die beiden einzigen Bronzewerke in Neapel sind: die von dem
Pariser *Guglielmo lo Monaco* (Le Moine) nach 1462 gegossene Pforte d
am Triumphbogen von Castel nuovo mit Reliefs der Kriegsthaten e
Ferdinand's I., die nur als eine der frühsten Leistungen historischer
Reliefcomposition, nicht aber ob ihrer geringen künstlerischen und
technischen Qualitäten Beachtung verdienen; und die Pforten der f
Domkrypta, deren Grotesken- und Arabeskendecor sie als Werk des
Architekten der letzteren *Tom. Malvito* verräth (s. S. 195 a).

Bei der Decoration der oberitalischen Denkmäler (Venedig ausgenommen) können wir uns kürzer fassen. Die Seltenheit des Marmors nöthigte zur Arbeit in Sandstein, Kalkstein, Stucco, Terracotta. Zwar konnte ein fester künstlerischer Wille auch in diesen unedlern Stoffen ein Höchstes erreichen; allein die Durchschnittsbildung wird doch immer unter solchen Umständen eine geringere bleiben. Der weisse Marmor allein fordert den Künstler unablässig zum Fortschritt, zur Vereinfachung auf.

Voran muss Padua genannt werden, dank der Bedeutung, welche die Sculptur hier durch *Donatello's* Aufenthalt (1442—53) erhielt, und dem Einfluss, den sie auf ganz Oberitalien gewann. Der oft unreine, bizarre Charakter von Donatello's Decorationsweise wird anfangs von der Paduaner Ornamentik nüchtern und plump wiedergegeben; erst allmählich entwickelt sich daraus der phantasievolle, in reichem figürlichen Schmuck schwelgende Decorationsstil eines *Riccio* und *Minelli.*

Der Santo enthält billig das Prächtigste. Gleich beim Eintritt
bemerkt man zwei schöne Weinbecken in der Art des *G. Minello,* g
das eine mit einer guten Statuette des Täufers von *Tullio Lombardo* (?), das andere mit der Figur Christi von *Tiziano Aspetti.* Ein h
drittes Weihbecken an der nördlichen Seitenthür ist von *G. Minello* i
selbst, die h. Justina über demselben ein Werk des *Zuan Zorzi Lascaris* k
gen. *Pyrgoteles.* Dann folgt im linken Seitenschiff das pomphafte Grabmal des Ant. de Roycellis († 1456), von *Bellano,* von un- l
geschickt nachgeahmter florentinischer Ordnung. Der Chor ist mit
reichen Marmorwänden umgeben, Resten der seit 1443 von *Donatello* m
im Verein mit andern gearbeiteten (später demolirten) Chorabschlüsse;
er enthält dann, links neben dem Altar, eines der berühmtesten
Decorationsstücke der ganzen Renaissance: den grossen, ehernen
Candelaber des *Andrea Riccio* (1507—16); die Marmorbasis ist von n
Franc. de Cola (dat. 1515). Dieses Werk resumirt das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner; an Fleiss,

Gediegenheit, Detailgeschmack hat es kaum seines Gleichen. Allein es ist des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt so viele Absätze oder Stockwerke als ein antiker Leuchter bei gleicher Grösse haben würde, und diese einzelnen Abtheilungen sind unter einander zu gleichartig im Maassstab.

a Sonst ist von *Riccio* noch das Grabmal Torriani in S. Fermo zu Verona (die bronzenen Reliefs im Louvre); das Decorative — eine untere bauchige Säulchenstellung, darüber eherne Sphinxe, welche den Sarkophag tragen — ist zwar sorgfältig und zierlich, aber im Ganzen zu möbelhaft gedacht für ein Grabmal. (Ganz ähnlich das
b Monument Martinengo im Museo Cristiano zu Brescia.) Von Riccio's Bedeutung für die Kleinkunst haben wir später noch zu sprechen.

c Ausserdem ist die Capella del Santo nichts als ein Prachtstück von Renaissance. Die Architektur entwarf *Andrea Riccio* (1500), die glänzende, aber nicht ganz reine Decoration fast sämmtlicher Bauglieder (Flach-Arabesken z. Th. grosser Zierlichkeit) begann *Giovanni Minello* und sein Sohn *Antonio*; sie wurde durch *Jac. Sansovino* fortgesetzt und erst 1533 durch *Falconetto* beendet, unter dem *Andrea da Valle* arbeitete (s. S. 291). Den reichen Eckpilaster links arbeitete *Girolamo Pironi*, und noch im 17. Jahrh., nach Wegnahme einer Orgel, fügten *Matteo* und *Tommaso Allio* aus Mailand (um 1652) in freier Umbildung ihrer Vorbilder den Pfeiler rechts hinzu. Wenn etwas Decoratives dem *Jac. Sansovino* angehört, so sind es am ehesten die herrlichen von *Tiziano Minio* 1540 ausgeführten Arabesken der gewölbten Decke. Wenn die Reliefhalbfiguren der Apostel in den Lünetten der Decke zugeschrieben werden müssen, mag dahingestellt bleiben.

Ein paar grosse und reiche Altareinrahmungen in farbiger Terra-
d cotta vom Ende des Quattrocento in den Eremitani scheinen gleichfalls auf *Giovanni Minello* hinzuweisen (s. unter Sculptur).

In F e r r a r a ist der paduaner Einfluss in der Decoration, der plastischen wie der malerischen, anfangs vollständig der herrschende. Eine besonders reiche und phantasievolle Innendecoration aus farbi-
e gem Stuck verdankt der eine Saal des Pal. Schifanoja dem Schüler Donatello's, *Domenico di Paris* aus Padua, dem wir als Bildhauer in Ferrara noch begegnen werden; unter Leitung des Architekten *Pietro Benvenuti*, gen. *dagli Ordini*, 1467 ausgeführt; bemalt durch einen gewissen *Bongiovanni di Geminiano*). — Die spätere Art lernt man z. B. auf eine sonderbare Weise kennen an den Eckbekleidungen mehrerer sonst ganz schlichter Paläste, einer Art Programme einer künftigen durchgängigen Marmorbekleidung, zu welcher dann Zeit und Mittel fehlten, wenn nicht etwa bloss eine künstlerische Charakterisirung der Strassenecken damit beabsichtigt war. Die schönsten
f an Pal. de' Leoni, der auch eine vorzügliche Thür aufweist (S. 160 a).

— Die Pfeilerbasen in der Carthause S. Cristoforo haben sehr schöne a
Arabesken, bei denen man sogar den Namen *Sansovino's* zu nennen wagt.

Eigenthümlich gemischt zwischen florentiner und paduaner Einflüssen erscheint Bologna: der Florentiner *Francesco di Simone Ferrucci* (Grabmäler in S. Domenico und auf dem Camposanto, Pracht- b
portal des Pal. Bevilacqua, s. S. 182 u. 200 c) und der Mantuaner *Sperandio* (Portal von S. Caterina) arbeiten hier fast gleichzeitig. — Den c
vom Norden Kommenden mag die heitere Pracht, zumal in Backsteinzierrathen, wohl zunächst blenden, allein das praktische Studium wird doch erst bei den Marmorsachen von Florenz und Siena seine Rechnung finden. Nicht nur sind die bolognesischen Arbeiten oft bunt und überladen (man analysire nur einen Pilaster mit Putten, Delphinen, Candelabern, Schalen, Bändern, Fruchtgehängen etc.), sondern auch im Ausdruck des Einzelnen unfein, nicht empfunden, zumal die Sandsteinzierrathen. (Die backsteinernen regelmässig in Modeln gepresst.) Im 16. Jahrh. suchte der Baumeister *Andrea Marchesi*, gen. *Formigine*, sie etwas mehr der reinen antiken Form zu nähern, und manche der von ihm angegebenen Capitäle sind sehr schön (S. 153); allein in den Arabesken war er kaum wahrhaft lebendiger als die frühern. — Wir zählen nur Einiges von dem auf, was noch nicht bei Anlass der Architektur genannt wurde.

Zunächst eine Anzahl Marmorschranken, theils mit Gittern, theils mit enggestellten Säulchen oben, welche zum Verschluss der Kapellen in S. Petronio dienen. Das älteste, noch gothische Beispiel: d
4. Kap. links; — reiche und frühe Renaissance; 7. Kap. links; — e
später und eleganter: 10. Kap. rechts; — das schönste: 4. Kap. rechts, f
vom Jahre 1483; — einfach: 6. Kap. rechts; — das späteste, von g
Formigine: 8. Kap. rechts. — In S. Michele in Bosco: die Mauern zu h
beiden Seiten des Chorgitters, die Pilaster und zwei Thüren (die schönste am Aeussern, links von der Fassade), vom Bessern des oberitalischen Stiles. Das überreich sculpirte Portal des Collegio di i
Spagna, dem *Formigine* zugeschrieben.

Einzelne Altarnischen mit und ohne Schranken: in S. Martino k
Maggiore die erste rechts (1529); in Madonna di Baracano die Ein- l
fassung der Bauataltarnische, von der Bildhauerin *Properzia de' Rossi*, die hier dem Formigine nachfolgt; in SS. Vitale ed Agricola die m
Stucco-Einfassungen um die Fresken der grossen Kapelle links, mit guten, bloss vegetabilischen Arabesken.

Die Grabmäler sind sammt und sonders im Stil der Arabesken geringer als die florentinischen. Die an den Backstein und Sandstein gewöhnte Decoration konnte sich in die Vortheile des Marmors, wo sie an diesen kam, nicht hineinfinden. Der damaligen Bedeutung Bologna's als erster Universitätsstadt Europa's entsprechend

sind es meist Professorengräber, deren Werth wesentlich im Aufbau
und in der Sculptur liegt (vgl. u. dieser). Eine ganze Anzahl davon
a aus verschiedenen Kirchen stehen jetzt im Museo Civico; andere noch
in den Kirchen selbst. Die besten sind im Anschluss an *Quercia's*
b Grabmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio († 1435) in S. Giacomo
Maggiore entstanden. Ausnahmsweise arbeitet wohl ein Florentiner
irgend ein Prachtstück in seiner heimischen Art, wie z. B. *Francesco di*
c *Simone* das Grabmal Tartagni († 1477) in S. Domenico (Durchgang zur
linken Seitenthür); allein dieses ist doch nur eine plastisch und deco-
rativ befangene Nachahmung des Grabmals Marzuppini und des (zer-
störten) Grabmals Tornabuoni von Verrocchio (s. u. Sculptur u. S. 199 b).

Als prächtige decorative Erscheinung ist das Stuccograbmal des
d Lodov. Gozzadini († 1536) im linken Seitenschiff der Servi (statt des
3. Altars) trotz seines Schwulstes diesen Marmorsachen vorzuziehen;
von einem unbedeutenden Bildhauer jener Zeit, *Giov. di Zaccaria*
Zacchi (von ihm auch die Terracottagruppe der Madonna mit den hh.
e Magdalena und Rochus in S. Maria maggiore). Auch das einfachere
f Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico ist eines von
den glücklich angeordneten des beginnenden Barockstils. — Haupt-
g werk dieser Art das Grabmal Nacci in S. Petronio von *Onofri* (um 1480);
h ein andres im Kreuzgange von S. Martino (1502; s. u. Sculptur).

Der schöne Rahmen für Rafael's h. Cäcilia von *Formigine* noch
i in der Capp. dell' Olio im linken Querschiff von S. Giovanni in Monte.

Ein Gegenstück zu den metallenen Fackelhaltern der toscanischen
Paläste (welche hier durch diejenigen am Pal. del Padestà nur mittel-
mässig repräsentirt sind) boten ehemals die sehr stattlichen ehernen
k Thürklopfer, als springende Thiere u. dergl. in reicher Einfassung
gebildet (jetzt fast sämmtlich durch moderne Copien ersetzt).

l In Parma haben die zierlichen Pilaster an der Fassade von
m S. Sepolcro das Datum 1505. — Im Dom: die Marmorschranken der
4. Kapelle rechts; dann unterhalb der Treppe gegen die südliche und
n die nördliche Seitenthür hin zwei Grabmäler, das eine (der Familie
Carissimo) mit dem Namen des Sculptors *Giov. Franc. da Grado* be-
zeichnet, beide von den schönern Arbeiten der reifern oberitalischen
Renaissance, ohne Figürliches. Im rechten Querschiff das rothmar-
o morne Denkmal des Barth. Montinus 1507.

Die Arbeiten *Bart. Spanis* (1468— nach 1538) in Reggio und
Modena s. u. Sculptur. Im Dom der letzteren Stadt ausserdem ein
p paar merkwürdig grosse Altarnischen in beiden Seitenschiffen. Die
schönste die des ersten Altares rechts, deren Füllungen von *Dosso*
Dossi ausgemalt sein sollen.

In den Marken sind im Süden (Faenza, Forli, Rimini, Urbino,
Fossombrone, Loreto) Anfangs Florentiner Künstler (*Giul.* und

Ben. da Majano, L. B. Alberti, Agostino di Duccio, Domenico Rosselli u. a.; s. diese) thätig und auch für locale Arbeiten bestimmend; im Norden ist von vornherein der venezianische Einfluss massgebend, der sich von Ravenna aus durch die Thätigkeit des *Pietro Lombardi* (i. J. 1481) allmählich auch nach Süden verbreitet. Schöne Beispiele
dafür der Altar Corpus Domini im Dom zu Cesena, die Pilaster, a
Balustradenschranke und die zierlich ornamentirte Thüre an der
Capp. della Concezione in S. Mercuriale zu Forli (von einem *Gia-* b
como Bianchi da Venezia, 1536) u. a. m. Die Innendecoration von
S. Francesco in Rimini (1446—55), an der *Matteo Pasti* von c
Verona, *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) und namentlich *Agostino di Duccio* betheiligt waren, trägt den Stempel eigenthümlicher Unbeholfenheit (s. u. Sculptur). Von *Simone* bewahrt die Pinakothek
zu Forli die Lünette der Madonna mit Kind und zwei Engeln d
(von der Capp. della Canonica am Dom stammend), worin er sich e
stark von Donatello beeinflusst zeigt. — In Ancona sind aus dieser Zeit nur einige Marmorportale zu bemerken: ausser den S. 83 f u. g
angeführten das der Madonna della Misericordia und dasjenige der f
Farmacia des Ospedale di S. Francesco, durch schwer herabhängende g
Fruchtschnüre auffallend, im Stile dem von S. Agostino nahe, und das
zarter arabeskirte des Hauses Nr. 6 Strada delle scuole. Das Deco- h
rative an *Bramante*'s Marmorumbau der Santa Casa in Loreto charakteristisch für die Tendenz des 16. Jahrh., das Ornament durch rein architektonische, etwas schwerfällige Formen zu ersetzen. Die Stylobaten incrustirt, canellirte Säulen, strenger antikisirende Formen. Die schönen Festons von *Mosca.*

Im Herzogspalast zu Urbino (um 1460—82) sind die decorativen i
Sculpturen, namentlich die Thüreinfassungen und der Schmuck einzelner Kamine besten Stils. Man unterscheidet darin deutlich die Traditionen florentinischer und lombardisch-venezianischer Kunst, und es sind die Arbeiten ersteren Charakters seit 1476 dem *Domenico*
Rosselli aus Florenz (1439—97; Kamin und Thürumrahmungen der k
Sala degli Angeli, 3 Kamine des Gran Salone, Grabmal der Cala- l
patrissa Santucci † 1478, im Hof des Palastes aufgestellt), die an Zahl weit überwiegenden der letzteren Weise dem (als Architekt und Bildner auch sonst vielfach thätigen (s. S. 134 g u. h, 159 d, 189 t u. s, 272 und u. Sculptur) *Ambrogio d'Antonio da Milano* und ihren Gehilfen zuzutheilen. Originelle Erfindung, kräftige Wirkung und ausserordentlich saubere Durchführung lassen sie zum Besten zählen, was ausserhalb Florenz und Siena in Italien vorhanden ist. Von der
reichen innern Ausstattung des Palastes zu Gubbio, an der die m
gleichen Künstler 1474—82 beschäftigt waren, ist nach den Spoliationen der letzten Jahrzehnte kaum etwas übrig. Der erwähnte *Dom. Rosselli* arbeitete (1472—75) auch die reichornamentirten Fenster am

a Pal. Prefettizio in Pesaro. — Fano bewahrt ein Werk der Hand oder Werkstatt *Ambrogio*'s *da Milano* in dem sehr reich aber z. Th. schon schwülstig ganz nach dem Muster seiner Thüren zu Urbino
b decorirten Portal von S. Michele (S. 156 k; der Erzengel und die Verkündigung über demselben deuten in ihrer graziösen Gebundenheit auf einen heimischen Bildner), sowie in dem ähnlichen von S.
c Maria nuova. Aus früherer Zeit ebendort in der Vorhalle von S.
d Francesco das geringe Grabmal Bonetto († 1434) und dasjenige Pandolfo Malatestas, 1460 errichtet, in seiner einfach-grandiosen Conception vielleicht auf einen Entwurf *L. B. Alberti*'s zurückgehend. In Imola besitzt die Madonna del Piratello ein prächtiges Altar-
e tabernakel, demjenigen Michelozzos in S. Miniato verwandt (nur oben rechteckig abgeschlossen), im Detail von Formen und Ornament durchaus Bramante's Stil offenbarend (wohl gleichzeitig mit dem Campanile 1506 entstanden, s. S. 156 e).

In Genua setzte sich die Zierweise der Renaissance wie der betreffende Stil der Architektur und selbst der Sculptur nur langsam durch. Er drang weniger von Toscana als von Oberitalien her ein; Bildhauer aus Como und der Nachbarschaft waren auch hier die Träger der neuen Kunstweise, auf die die reiche Seestadt schon wegen der bequemen Gelegenheit, ihre Arbeiten zu Schiff nach Spanien und Frankreich auszuführen, Anziehung übte. — Das frühste
f und zugleich bedeutendste Denkmal, die Fronte der Johanneskapelle im Dom, wurde 1448 dem Pier *Domenico Gagini* aus Bissone am Luganersee, dem wir später in Palermo begegnen werden, mit seinen Gehilfen *Elia Gagini* (nachweisbar bis 1481) und *Giovanni da Bissone* (thätig 1450—95) übertragen und die Fertigstellung binnen achtzehn Monaten stipulirt. Der originelle leichte Aufbau verräth noch seine Abstammung von den reichen Terracottafassaden des Trecento, die auch in der Decoration sich theilweise noch geltend macht: zahlreiche kleine Flachreliefs und Statuetten in Nischen mit halbgothischen Ornamenten, herb aber kräftiger und frischer als die Arbeiten der Mantegazza und G. A. Omodeos. Die Decorirung des Innern geschah erst 1492—96 unter Leitung des Comasken *Giovanni d'Aria.*
g Von diesem ist auch das einfache Grabmal der Eltern Sixtus' IV. vom Typus der römischen Nischengräber in einer Kapelle am Dom
h zu Savona (1483); die reiche Kanzel ebendort eine gemeinsame Arbeit von *Ant. Maria Aprile* aus Carona und dem einheimischen *G. Ang. Molinari* (1522), von welchem auch ein bilderreiches, fein-
i verziertes Marmorkreuz daselbst herrührt (1499). Aus der Schule des Domenico Gagini, namentlich von *Giovanni da Bissone*, sind die meisten decorativen Arbeiten der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrh. Einen freieren, breiteren Stil bringen seit etwa 1500 *Pace Gagini*

und sein Oheim *Ant. della Porta*, *il Tamagnino*, deren Portal des
Pal. Cattaneo auf Piazza Grillo Cataneo 6 schon an dem Grotesken- a
schmuck kenntlich ist. Von ihrer Hand sind auch im Pal. San
Giorgio die drei besten unter den Statuen der Schenkgeber: Ant. b
Doria und Luca Grimaldi von della Porta (1508) und Fr. Lomellini c
von Gagini (1509), letzterer namentlich mit edlem, lebensvollem Kopfe.

Die decorativen Arbeiten in Genua sind der Mehrzahl nach
Thüreinfassungen, meist mit Arabesken oft reichen lombar- d
dischen Stiles, wenigstens mit Medaillonköpfen und prächtigem Ober-
sims verziert. Es war eine der wenigen möglichen Arten, dem
kajütenhaften Wohnen in engen Strassen einen bessern Ausdruck zu
verleihen. Die besten finden sich an Pal. Doria auf Piazza S. Matteo e
mit dem Kampf des h. Georg im Friese (1528), dem *Giov. da Bis-
sone* zugeschrieben; an Pal. Sauli, eines der feinsten von *Gaspare* f
della Scala aus Carona; an einem andern auf einem Plätzchen hinter
S. Giorgio, und im Hausflur eines grossen Gebäudes auf Piazza g
Fossatello in der Art des Tamagnino und Gagini (von einer Kirche
entlehnt?) Vergl. oben S. 141 l u. ff.

Der marmorne Orgellettner in S. Stefano ist eine leidliche h
Arbeit der beiden Florentiner *Benedetto da Rovezzano* und *Donato*
Benti vom Jahre 1499. — In S. Maria di Castello bildet die Nische i
des dritten Altars rechts, mit dem schönen Bilde des Sacchi (1524),
der Innenbekleidung von glasirten Platten und der äussern Einfassung
ein sehr artiges Ganzes. Ebendort ist die Innenseite des Sacristei- k
portals, die Marmorpala der 1. Kap. links und eine Catharinenstatue l
von *Giov. da Bissone*, der den Umbau der Kirche leitete. Im Dom
die Kapelle des Card. G. Fieschi († 1461); an Pal. Spinola, Piazza m
Fontane amorose, die Statuen in den Nischen; die reiche Kanzel im n
Dom von *Pier Ang. della Scala*, dem Bruder *Gaspare*'s (1527). —
Schon mehr antikisirend, in zum Theil sehr schöner Ausbildung, die
Decorationen des *Montorsoli* in S. Matteo, hauptsächlich die beiden o
einfachen Heiligensarkophage an den Wänden des Chores, auch die
Altäre an beiden Enden des Querschiffes. — Ob die beiden unge- p
heuern Prachtkamine in den grössern Sälen des Pal. Doria auch von q
ihm sind, ist mir nicht bekannt.

Endlich siegt das Bemühen des reinen Classicismus auch hier
für einen kurzen Augenblick. Das Tabernakel der Jahanneskapelle r
im Dom (1532), von *Gian Giacomo della Porta* (einem Schüler
Agostino Busti's, † 1555), ist eines der Hauptdecorationsstücke dieser
Art, zumal was die Untensicht der Bedeckung betrifft. (Die Sculp-
turen an den Säulenbasen sind von Giacomo's Sohn *Guglielmo*.)

Venedig besitzt einen ungemeinen, aber etwas einseitigen Reich-
thum an Ornamenten dieses Stiles. Zwar liess es der gediegene Pracht-

sinn an weissem und farbigem Marmor, an Stoffaufwand aller Art nicht fehlen, so dass die äussere Aufforderung, schön zu bilden, so stark war wie in Florenz und Rom. Allein das Ornament kommt nur in einzelnen Richtungen zur höchsten Blüthe. Denn ihm fehlte auch die rechte Pflegemutter: die strengere Architektur, welche den Sinn für Verhältnisse im Grossen wie im Kleinen wach gehalten hätte.

Man muss hier das Ornament weniger an einzelnen Prachtarbeiten, an Gräbern und Altären (einige herrliche Werke ausgenommen) aufsuchen; die vornehmern Gräber gehen nämlich schon frühe über die blosse Nischenform hinaus und werden grosse, ausgedehnte, selbst triumphbogenartige Wandarchitekturen mit Säulenstellungen und Statuen, neben welchen die Arabeske nur gleichsam in den Kauf gegeben wird; auch die Altäre nehmen eine mehr umständliche architektonische Bildung an. Während aber so die Zierdenkmäler zu Bauten werden, bleibt gerade die eigentliche Architektur, wie wir sahen, in ihrem Wesen decorativ, und so findet sich das Wichtigste von Arabesken hauptsächlich an der Aussenseite der Gebäude.

Der aufmerksame Beobachter wird bald bemerken, dass die bloss vegetabilischen, hauptsächlich für Friese passenden Arabesken im Schwung der Zeichnung und in der zugleich zarten und kühnen Reliefbehandlung, zum Schönsten gehören, was die Renaissance geschaffen hat, und den Vorzug haben vor dem figürlichen Ornament. Es scheint, als hätte die Schule der Lombardi dies gefühlt; sie gab wenigstens auch den Pilastern mit Vorliebe blosses und dann treffliches Rankenwerk, ohne jene Schilde, Vasen, Greife, Harpyien, Täfelchen, Putten u. s. w. Später, zu Anfang des 16. Jahrh., folgen dann auch treffliche Pilasterbekleidungen der letztern Art, allein nur um in der Hochrenaissance einer öden Manier Platz zu machen. Im Ganzen ist man sich nur wenig klar darüber, dass tragende Glieder anders decorirt werden müssten als getragene. Unter den bessern, an Gebäuden vorkommenden Arabesken sind folgende zu bezeichnen:

a Die Portalpilaster an S. Zaccaria und S. Giobbe, wie auch an
b letzterem die Decoration des Chores, der zu den frühesten und besten
c Arbeiten des *Pietro Lombardo* zählt. — In S. Maria de' Miracoli hauptsächlich die köstlichen Arabesken an der Balustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster (mit Sirenen und Putten hübsch figurirt) und am Gesanglettner; die Friese der Chorschranken die Pilaster der Thüren (von *Pietro*, *Ant.* und *Tullio Lombardo*). — An
d der Scuola di S. Marco alle horizontalen und bogenförmigen Bauglieder mit dem schönsten Rankenwerk, auch die durchbrochenen Zierrathen und die Akroterien vorzüglich; die meisten Pilaster kaum
e mittelmässig. — Am Vorhof (*Pietro L.*) und Treppenhaus von S. Giovanni
f Ev. das Erhaltene sehr schön. — Am Hinterbau des Dogenpalastes
g das Beste wohl die Arabeskenflächen im zweitobersten Stockwerk,

die Pfeiler über der Riesentreppe und wahrscheinlich auch viele
Fensterpilaster; wenigstens sind die an der Canalseite, die man in
der Sala dello Scudo und in der Sala de' Rilievi genau betrachten
kann, die bestornamentirten in Venedig, von fast reinem Gleich-
gewicht des Ornamentalen und Figürlichen. An der Riesentreppe a
selbst übersehe man ja nicht die feinen Ornamente an der Vorder-
seite jeder einzelnen Stufe, an den Seitenwänden aussen, in den
Bogenwickeln u. s. w.; wahre Goldschmiedarbeiten in Mormor, wo
die unendlich liebevolle Behandlung einzelner Theile ein Unicum in
seiner Art geschaffen hat. — An der Scuola di S. Rocco ist das reiche b
Ornament durchgängig unrein, zumal an der Treppe. An S. Rocco
selbst erinnert die frühere Mittelthür (jetzt an der Seitenfassade) an c
die herrlichen Arbeiten im Palast von Urbino. — Eine andere schöne
Thür ist aussen an der Akademie (Westseite eingemauert. — An S. d
Michele: die Pilaster der Pforte, die Basen der Chorpilaster u. a. m. e
— Als nicht sehr frühe und doch noch ganz primitive Renaissance
ist die marmorne Choreinfassung in den Frari von *Andrea Vicentino* f
(1475), mit wuchtigem Blattwerk, geschichtlich bemerkenswerth.

In der Decoration und im Entwurf einzelner Denkmäler ist
offenbar *Alessandro Leopardo* der Erste und durch die „vaga ed amo-
rosa fantasia“ der allein mit den Florentinern Vergleichbare. Seine
Basis der Reiterstatue des Feldherrn Colleoni bei S. Giovanni e Paolo, g
datirt 1493, ist mit bewundernswerthem Takt componirt; leicht und
schlank, mit sechs vorgelehnten Säulen, mit schön figurirtem Fries
und Sockel, hebt sie das ihr anvertraute, für die Höhe keineswegs
colossale Bildwerk ausserordentlich, ohne doch durch allzu grosse
eigene Ansprüche den Blick zu zerstreuen. Dagegen ist die Deco-
ration des Zaumzeugs und der Rüstung von Ross und Reiter für die
gewaltige Anlage des Ganzen gar zu zierlich und gleichmässig. —
Weltberühmt sind dann Leopardo's drei eherne candelaberartige Fuss-
gestelle für die Flaggenmaste auf dem Marcusplatz, ebenfalls von h
glücklicher Composition und vortrefflichem Stil des Einzelnen (1500
bis 1505). — Die Ornamente der Cappella Zeno in S. Marco (bis 1515) i
sind schon etwas schwerfällig und nicht so sauber in der Arbeit.
(Leopardi war nur im ersten Jahre bei der Arbeit betheiligt, vergl.
unter Sculptur.)

Im Dogenpalast enthalten u. a. die Sala de' Busti und die Camera
a letto noch prächtige Marmorkamine von *Ant.* und *Tullio Lombardi* k
(der eine von 1507). Ueber gewundenen Säulchen und herrlichen Con-
solen etwas zu schwere Friese (sogar ein doppelter) und neuere Aufsätze.

Für alles Uebrige werden bestimmte Namen überhaupt nicht oder
doch ohne genügende Sicherheit genannt, bis mit *Guglielmo Berga-
masco* und *J. Sansovino* eine näher documentirte Reihe — freilich
von geringerem ornamentalen Interesse beginnt.

Die Brunnen gaben in Venedig als blosse Cisternenmündungen kein geeignetes Motiv zu besonderm Schmucke her und sind meist
a als grosse Capitäle gebildet; doch musste den beiden im Hof des Marcuspalastes eine Gestalt verliehen werden, die mit der Umgebung in Harmonie stand, was allerdings erst zur Zeit der beginnenden Barockformen (1556 und 1559, durch *Conti* und *Alberghetti*) geschah. Der eine ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch-reicher Decoration in der Art des Benvenuto Cellini, mit glücklicher Mischung des Zierrathes und des Figürlichen. — Von Sacristeibrunnen hat derjenige
b bei den Frari einen guten Marmorfries. — Ein ganz einfacher und sehr guter ist in der Hofhalle der Akademie eingemauert.

Von Altären sind die beiden des *Pietro Lombardo* im Querschiff von S. Marco decorativ wohl die zierlichsten und im Aufbau besonders glücklich. (Die neuere Zuschreibung an Rizzio scheint ungerechtfertigt.)

An Grabmälern hat häufig der Sarkophag eine gute Ranken-
c verzierung (Grab Soriano in S. Stefano u. a. m.), dagegen sind die Arabesken der baulichen Einfassung, wie bemerkt, gegen Ausgang des 16. Jahrh. meist nicht mehr als mittelmässig. Die Einfassung selbst ist als grosses Gerüst in der Frührenaissance meist sehr gut gedacht;
d ja man könnte Denkmäler wie die Dogengräber in S. Giovanni e Paolo (Vendramin, voll. nach 1493, von *Ant.* und *Tullio Lombardo*) und von
e S. Maria de' Frari (Denkmal Tron, 1472, von *Rizzo*) harmonischer finden als die Kirchenfassaden desselben Stiles, zu welchen die organisirende Kraft nicht ausreichte; die genannten Gräber sind überdies auch im Ornament gut und selbst ausgezeichnet. — Aber mit dem 16. Jahrh. wird dieses Gerüst auffallend einfacher, grösser und derber, mit vortretenden Säulen, Simsen und Giebeln; die Einzeldecoration muss weichen, um den Statuen das fast alleinige Vorrecht zu lassen. Ebenso ergeht es den Altären, Emporen u. s. w.
f *Guglielmo Bergamasco* hat z. B. in S. Giovanni e Paolo den ersten Altar des l. Seitenschiffs (mit dem Hieronymus von Vittoria), in S.
g Salvatore den Hochaltar und den zweiten Altar links, *Jac. Sansovino*
h ebenda das Dogengrab Venier und den Orgellettner in dieser Weise gestaltet; viel einfacher und ärmer im Detail, als seine Biblioteca
i ist. — Ein schönes Grabmal, bloss Sarkophag mit Büste und Untersatz, in S. Stefano (Kapelle links vom Chor), dem *Sanmicheli* zugeschrieben, sucht Reichthum und strengern Classicismus zu vereinigen. Man mag es vergleichen mit seinen veronesischen Monumenten, z. B.
k dem an der Aussenmauer von S. Eufemia und in S. Maria della Scala, sowie dem Grabmal Bembo (1547) und Contarini (1555) im Santo zu
l Padua. Das Grabmal des Pietro Bernardo († 1538) in S. M. de' Frari, noch bei Lebzeiten gearbeitet (1515—25), aber erst 1558 zusammengesetzt, ist eine späte Arbeit des *Tullio Lombardo*. Von ver-
m zierten Grabplatten eine Anzahl z. B. im Chorumgang von S. Zac-

caria. — Sehr einfache, musterhaft eingetheilte Fussboden-Grabplatten a
des 16. Jahrh. in S. Fantino.

Für die bronzenen Leuchter gab der berühmte des *Andrea Riccio* im Chor des Santo zu Padua das verlockende Beispiel eines b
endlos reichen Schmuckes. Die beste spätere Arbeit ist der Leuchter
neben dem Hochaltar der Salute, von *Andrea d'Alessandro Bresciano*, c
mit nicht weniger als 6 Ordnungen von gutem Aufbau und hübschen Figürchen, von den Sphinxen der Basis an gezählt. — Von derselben
Hand sind wahrscheinlich auch die sechs Leuchter auf dem Altar. Im d
Querschiff von S. Marco rechts zwei kleinlich figurirte Leuchter. — e
Von geringerm Werth und schon vorherrschend barock: die Leuchter
im Chor von S. Stefano (1577 und 1617); diejenigen in S. Giovanni e f
Paolo (Capp. del Rosario), welchen auch die silbernen Leuchter in der g
Antoniuskapelle im Santo zu Padua nur zu ähnlich sind; u. s. w. h

Ueber die decorativen Arbeiten der *Lombardi* in Treviso vergl. S. 165 b—f und u. Sculptur. In S. Niccolò daselbst ein schöner Bilderrahmen um Savoldo's Altarbild (1521).

Vicenza ist besonders reich an grossen und prächtigen Einrahmungen der Altarbilder durch Architekturen in Marmor oder Terracotta. Da man hier und in Verona zur gothischen Zeit und auch noch später den Seitenschiffen der Kirchen keine Fenster oder nur ganz geringe runde Luken gab, so war ein genügender Raum für
solche Decorationen vorhanden. Zunächst enthält S. Lorenzo deren i
mehrere von Werth; hauptsächlich aber S. Corona. Hier ist der fünfte k
Altar links eines der prachtvollsten Phantasiewerke, welche in dieser Gattung überhaupt vorhanden sind, und wenn nicht die Ueberfülle den lombardischen, die bunten Marmorscheiben der Pilaster den venezianischen Charakter verriethen, so wäre er auch eines der schönsten.

Nach dem Ursprung ihres Schöpfers reihen wir hier am besten die herrliche grosse Orgelbalustrade des *Vincenzo Vicentino* in S.
Maria maggiore zu Trient ein (dat. 1534). Reich an zierlichem Flach- l
ornament an den Consolen und um die Reliefs der Anbetung der Könige und der Hirten, trägt sie ganz den Charakter der späten Arbeiten Tullio Lombardo's. Die gleiche Kirche hat ein Seitenportal, vor 1535 entstanden mit reichem decorativen und figürlichen (Giebel-) Schmuck, ähnlich wie er an Altären Veronas vorkommt.

In Verona enthält S. Fermo mehrere gute Altardecorationen: m
darunter eine Nachahmung des Arco de' Gavi. — Im Dom sind diese n
Tabernakel merkwürdiger Weise oben spitzbogig geschlossen, wahrscheinlich um mit dem Bau in einiger Harmonie zu bleiben; übrigens meist gering, mit Ausnahme desjenigen über dem Grabe der heil.
Agatha (Schluss des rechten Schiffes) von 1508, welcher in den Arabes- o

ken seiner äussern Pilaster das Höchste an Delicatesse, Schwung und Reichthum erreicht, aber in Verbindung mit derselben Ueberfülle, welche so manche lombardische Decoration verdirbt. (Das Figürliche
a überdies nicht vom Besten.) — In S. Anastasia eine Reihe der reichsten und grössten; die innere Pilasterordnung durchgängig mit strengern Arabesken in dunklem Stein, die grössere äussere Ordnung mit dem
b reichsten Rankenwerk in hellerm Marmor; einer der besten der dritte rechts; in anderer Weise architektonisch bedeutend derjenige des
c rechten Querschiffes; zwei links (der erste und vierte) werden bei Anlass der Sculptur besprochen. — Die schönsten Pilaster-Arabesken in
d *Sanmicheli*'s Rundkapelle an S. Bernardino. Von ihm auch der halb-
e runde, säulengetragene Abschluss des Presbyteriums im Dom.

f In Bergamo kann die Fassade der Kapelle Colleoni an S. Maria Maggiore (S. 173 g) beinahe eher für ein grosses Decorationsstück als für ein Bauwerk gelten. Es giebt reicher verzierte Fassaden, wie z. B. diejenige der Certose von Pavia, bei welchen gleichwohl die Architektur viel mehr ihr Recht behauptet, als an diesem bunten, graziösen und kindlich spielenden Zierbau. — Auch das Decorative an
g *Omodeo*'s Grabmälern im Innern der Kapelle Colleoni ist überreich.

In Mailand steht obenan das wundervolle Stucco-Rankenwerk
h der Pilaster in der Sacristei von S. Satiro, wahrscheinlich (wie das Gebäude von *Bramante*. Ausserdem: das Mauergrab des Stefano
i Brivio in S. Eustorgio, 1. Kap. r.; die Pilasterornamente an der Thür
k von S. M. delle Grazie von rafaelischer Schönheit; auch die Capitäle am
l grossen Bogen der Canonica von S. Ambrogio sind bemerkenswerth.
m — Einige gute Marmorgrabmäler, eine schöne Thüreinfassung von
n *Michelozzo*'s Palazzo Portinari, eine nach dessen Entwurf gearbeitete
o Kanzel, einige hübsche Pilaster und andere Bruchstücke von Bauten, auch einige Terracotta-Rahmen im Museo archeologico.

Ueber die Decoration am Dom von Como und Lugano, sowie an der Certosa von Pavia s. oben S. 146 u. 148 sowie unter Sculptur.

Zwischen der plastischen Steindecoration und der Malerei mitten inne stehen die Flachmuster der Fussböden in Marmor und Terracotta. — Die ersteren sind, wie oben S. 175 erwähnt, den alt-
p christlichen Mosaiken nachgebildet: Sixtinische Kapelle und Stanzen
q des Vaticans; Grabkapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato
r bei Florenz; Kapelle des Palazzo Riccardi daselbst u. a. m. — Ein eigenthümliches Beispiel der weitgehendsten Lust am künstlerischen Schmucke sind die berühmten, von Marmor verschiedener Farben ein-
s gelegten Geschichten, welche den Boden des Domes von Siena aus-

machen, vom 14. bis Ende des 16. Jahrh. ausgeführt. Ein Muster
ähnlicher Art im Mittelschiff des Domes von Lucca, das Urtheil Sa- a
lomo's. — Besondere Beachtung verdienen wegen ihrer schönen stil-
gerechten, meist orientalisirenden Zeichnung und trefflichen Farben-
wirkung die wenigen erhaltenen alten Beispiele von glasirten
Ziegelböden, welche Teppichmuster nachzuahmen scheinen; einzelne
nachweislich aus der florentinischen Fabrik der *Robbia*, von welchen
z. B. Raffael die jetzt ganz ausgetretenen Bodenplatten für die Loggien b
bezog. Etwas besser erhalten: einige Reste in den Stanzen des Va- c
ticans. — Aus früherer Zeit: diejenigen in der Kap. Bentivoglio in d
S. Giacomo Maggiore zu Bologna (vor 1458); — und diejenigen in der
fünften Kapelle links von S. Petronio ebenda (bez. 1487), letztere e
sechseckige Plättchen mit Ornamenten und Figuren. — Ferner: in
S. Sebastiano zu Venedig, Kapelle links neben dem Chor, mit Mo- f
nogramm, Wappen und Datum 1510, wie die beiden vorerwähnten
Faentinischen Ursprungs; — im Oratorium der heil. Catharina (1504) g
und in der Libreria des Domes (1502; erneuert) zu Siena, sowie einst h
der Fussboden eines Saales im Pal. Petrucci ebendort (1509), eines der i
herrlichsten Erzeugnisse dieser Art, sämmtlich einheimische Arbeit,
u. z. schon im Groteskenstyl; in der Capp. Mazzatosta in S. Maria k
della Verità zu Viterbo, auch in S. Maria della peste und S. Elisa- l
betta ebendort, einheimisches Erzeugniss; in S. Maria del popolo zu m
Rom (3. Kap. rechts, zwischen 1480 und 90), in S. Paolo zu Parma n
(1471 und 1482) und im Vescovado zu Padua (1491, von *G. A.* und o
Fr. d'Urbino); endlich sehr gut erhaltene in einem kleinen Zimmer
des Quartiers Leo's X. im Palazzo Vecchio zu Florenz, sowie in der p
Villa Imperiale bei Pesaro. In der von Signorelli ausgemalten Sa- q
cristei zu Loreto ein herrlicher Fussboden mit Grotesken, sienesischen r
Fabrikats (1500—40). Noch später (1563) die Reste des einst präch-
tigen Bodenbelags der Sacristei von S. Pietro in Perugia. — In s
Neapel, wo die Sitte heute noch fortdauert, in S. Giovanni Carbo-
nara die Capp. Caraccioli (c. 1440, das älteste Denkmal dieser Art), und t
die Congregation; in Monte Oliveto die Kapelle rechts vom Eingang, u
in S. Annunziata die Sacristei, besonders prächtig. Auch als Wand- v
bekleidung von schöner Wirkung: ebendaselbst ein Vorzimmer des
Refectoriums von S. Maria Nuova. — Prachtbeispiele vom Belegen der w
Treppengeländer: zu Genua, Via Luccoli Nr. 26, Via S. Matteo Nr. 10, x
u. a. a. O.; Nachbildungen spanischer Azulejos.

Von Mormor, Erz und Thon wenden wir uns zu der Decoration in Holz, welche in der Renaissance eine so bedeutende Stelle einnimmt.

Die mittelalterliche Kirchendecoration hatte ein Princip, welchem sie aus allen Kräften nachlebte: die Zubauten, wodurch sie die Har-

monie des gothischen Gesammtbaues stören musste, so reich und prachtvoll als möglich zu gestalten; gleichsam zur Entschuldigung und zum Ersatz für den unterbrochenen Rhythmus des Ganzen. Daher wirken noch so manche Wendeltreppen, Lettner, Balustraden etc. im Innern der Kirchen als Prachtstücke ersten Ranges; namentlich aber wurde das Stuhlwerk im Innern des Chores mit stets neuem Raffinement in den reichsten gothischen Zierformen und mit einem oft werthvollen figürlichen Schmuck ausgearbeitet. Italien besitzt nun zwar aus seiner gothischen Kunstperiode keine Chorstühle wie die des Ulmer
a Münsters; diejenigen aus der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi
(erst 1491—1501 von *Dom. Indivino* gearbeitet!) würden z. B. in Deutschland geringe Figur machen; ebenso die älteren Theile desjenigen im
b Dom von Siena (1366—95), das Stuhlwerk in S. Agostina zu Lucca,
c in S. Domenico zu Ferrara (1384 von *Giov. Baisi da Modena*), in
d den Servi zu Bologna (1490), in S. Zeno zu Verona, in S. Francesco
zu Brescia (nebst den interessanten Sacristeischränken), selbst das-
e jenige im Dom von Reggio. Am ehesten behaupten noch die 1414
vom Sienesen *Dom. di Niccolò del Coro* begonnenen Chorstühle im
f Dom von Orvieto einen unabhängigen Werth, weniger wegen des
Architektonischen, als wegen der eingelegten Ornamente und Halbfiguren des *Ant.* und *Pietro del Minella* aus Siena, vollendet 1431 bis 41, von wunderbarer Schönheit der Zeichnung. Ebenda im Museo
g municipale der zugehörige Lettner, mit sehr zierlichen geometrischen
h Mustern, und ein grosses Intarsiabild der Krönung Mariä, wahrscheinlich von dem auch durch Minella gearbeiteten Bischofsstuhl. — Allein zur Zeit der Renaissance warf sich die Decoration mit einem Eifer gerade auf diese Gattung, welcher das Versäumte gewissermaassen nachholte. Das (verhältnissmässig) Wenige, was auf uns gekommen ist: das Stuhlwerk und die Lesepulte in einer Reihe von Kirchen und Kapellen, auch wohl in weltlichen Gebäuden, sowie die Orgellettner und die Wandschränke in den Sacristeien aus dieser Zeit, erreichen das Mögliche innerhalb der Grenzen dieser Gattung, und einzelne davon werden auf immer als classische Muster dienen.

Als Nebengattung der Architektur unterlag die Holzschnitzerei natürlich denselben persönlichen und Schul-Einflüssen wie jene; dennoch stellen wir hier der Uebersicht zu Liebe die wichtigern Werke der ganzen Gattung nach den Städten zusammen, in denen sie sich befinden. — Sie bewegt sich, wenn man das rein Architektonische, die Stützen, Gesimse u. s. w. abrechnet, in zwei Darstellungsweisen: dem ausgeschnitzten Relief (vom flachen bis zum stark vortretenden und unterhöhlten) und der glatten eingelegten Arbeit (Intarsia, Marketterie), welche sowohl jede ausschliesslich, als auch beide gemischt angewandt wurden. Zu figürlicher Darstellung wurde mit Vorliebe (jedoch nicht allein) die Intarsia gebraucht. Stellenweise Vergoldungen

kommen je später desto häufiger vor. Vereinzelt: Nachahmung der Intarsia in Malerei.

Den lombardischen Klosterbrüdern und Handwerkern, welche als Urheber dieser zum Theil so wunderschönen Arbeiten genannt werden, will man bisweilen deren Erfindung nicht recht zutrauen; Manche glauben dem Werke eine Ehre anzuthun durch die Annahme, dasselbe sei „nach der Zeichnung Rafael's etc." ausgeführt. Dies ist derselbe Irrthum, der bei der Beurtheilung der griechischen Vasen, der pompejanischen Malereien und bei so vielen andern Punkten der vergangenen Kunst sich geltend macht; man unterschätzt das Kunstvermögen, welches in gesundern Zeiten über das ganze Volk verbreitet war. In einzelnen Fällen soll jedoch die Mitwirkung bedeutender Künstler nicht in Abrede gestellt werden.

Die Holzschnitzerei hielt sich bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. in ziemlich reinen Formen, gerieth aber auf die Länge in unvermeidliche Mitleidenschaft mit den grossen seitherigen Schicksalen der Architektur. Als diese offenkundig das Detail zu misshandeln und den äusserlichen Effect zum höchsten Ziel zu machen anfing, da verfiel auch die Nebengattung ins Barocke und später, der Harmonie mit den Baulinien zu Gefallen, in das Glatte und Aermliche. Doch giebt es noch aus dem 17. Jahrh. treffliche Arbeiten dieser Art; und im 18. Jahrh, flösste das Rococo dem Stuhl- und Schrankwerk bisweilen ein eigenthümliches neues Leben ein, das freilich in Italien nicht voll zum Ausdruck kam.

In Florenz finden sich von dieser Gattung keineswegs die prächtigsten Beispiele, aber die vornehmsten: eine Reihe, welche die Stilübergänge klar macht und die Entwicklung der Architektur wahrnehmbar folgt. Laut Vasari hätte *Brunelleschi* auch hier einen bestimmenden Einfluss ausgeübt. — Zum Alterthümlichsten innerhalb der Renaissance, mit gothischer Gesammtanlage und selbst einzelnen
gothisirenden Details, gehört das schöne Stuhlwerk in der Kap. des a
Pal. Riccardi und das sehr wirkungsvolle im Chor von S. Miniato b
(1466 von *Giov. di Dom. da Gajuole* und *Franc. di Giov. il Monciatto* vollendet, der 1472 auch die Schränke der Sacristei fertigte). — Unter dem Einfluss *Brunelleschi*'s entstand ohne Zweifel das Täfelwerk in
der Sacristei von S. Lorenzo mit vortrefflicher einfacher Intarsia, c
und die vorzüglich geschnitzten Thüren ebenda. d

Darauf folgte wohl zunächst die bedeutende und als Ganzes classisch zu nennende Leistung des grossen Decorators *Giuliano da Ma-
jano:* das leider sehr vernachlässigte Getäfel der Sagrestia Nuova im e
Dom mit festontragenden Putten bekrönt. Einfache, das Innere der Wandschränke oder blosse Ornamente darstellende Intarsia, von schlanken Pilastern unterbrochen, mit mässigen Gesimsen. (Schon

1435—40 von *A. Manetti* und *Giov. della Scheggia* begonnen, seit 1463
von *Giuliano* im Verein mit *Giov. da Gajuole* vollendet; einzelne
a Theile davon jetzt im Museum dell' Opera.) Von *Giuliano* und *Franc.*
b *di Giov. il Francione* rührt auch die prächtige Intarsiathür in der
Sala de' Gigli des Pal. Vecchio her (1475—81), deren Marmoreinfassung von Benedetto ist. (Sie stellt u. a. die Gestalten Dante's
und Petrarca's dar.) Von *Benedetto* die geschmachvolle, einfache
c Thür zu seiner Kanzel in S. Croce. Von beiden Brüdern gemeinsam
d ist wohl die ganz geschnitzte Thür der Capp. Pazzi bei S. Croce
(vor 1474), das Meisterwerk ihrer Gattung, sowie die ähnliche, nur
e einfachere Sacristeithür im Dom von Loreto (nach 1480) gearbeitet.
Ueber Giuliano's Arbeiten in Pisa und Perugia s. S. 214 h und 217 f.
— Von der Mitte des 15. Jahrh. ist dann das herrliche Getäfel in
f der Sacristei von S. Croce, welches als Einfassung für Giotto's Bildercyclus vom Leben Christi und des h. Franciscus, der jetzt theils in
der Akademie aufgestellt, theils im Auslande zerstreut ist, 1440 bis
1450 von *Giovanni di Michele* gearbeitet wurde. Nirgends mehr ist
wohl die Intarsia mit so feinem Bewusstsein abgestuft, vom fast bloss
kalligraphischen Band bis zum reichbewegten Hauptfries; das Relief
beschränkt sich auf die Pilaster und die Hauptglieder des Gesimses.
g (Ebenda auch älteres und befangeneres Getäfel.) — Die Thür zur
h Sacristei und die zur nahen Kap. Medici — geschnitzte Rosetten
mit Intarsiarahmen eingefasst — könnten wohl von demselben Meister
sein. — Noch sicherer liesse sich dies vermuthen von dem einfach
i edeln Stuhlwerk im Chor der Badia (die eine Hälfte von *Marco*
k *di Dom. del Tasso*, 1501), wo auch noch das Mittelpult aus gleicher
Zeit: sechseckig, darüber eine kurze decorirte Stütze, welche den
l (neuern) Obertheil trägt. — Ein treffliches Pult vom Ende des 15. Jahrh.
m im Bargello. — Einfachere Thüren z. B. an S. Felice, am Pal. Guadagni etc.

n Die Rücken der Chorstühle in S. Maria Novella eine frühe Arbeit des
Baccio d'Agnolo (um 1490—1500), beschliessen des 15. Jahrh. in dieser
dieser Gattung glanzvoll mit einer Reihenfolge der reinsten und vorzüglichsten Arabesken. (Auch die aufgesetzten Pilaster Intarsia; die
Stühle selbst später nach einer Zeichnung des *Vasari* erneuert.)
Wenig später entstand das sehr verwandte und ähnlich reiche Ge-
o täfel in der Sacristei der Confrat. di S. Benedetto bianco. Jedenfalls
p erst 16. Jahrh.: der mit Weiss und Gold bemalte Orgellettner in S.
Maria Maddalena de' Pazzi. — Aus der Mitte dieses Jahrh. stammt
q wohl die Thür, welche jetzt in den Uffizien (Gang am Ende der
Galerie) angebracht ist; lauter starkes, im neuen Sinn antikisirendes
Reliefornament, aber noch von schöner Bildung. (Von derselben
r Hand und gleicher Behandlung: die Thüren in der Halle der Uffizien.
s Aus früherer Zeit einige Thüren in der Nähe des Eingangs zur Galerie;

gegenüber zwischen der Loggia de' Lanzi und der Post eine Thür a
von hoher Schönheit.) — Noch das Stuhlwerk in der Hauptkirche
der Certosa und die vom Jahre 1590 datirte Thür offenbaren einen b
gewissen Widerstand gegen den andringenden Barockstil. — Von den
Arbeiten des 17. Jahrh. zeigen z. B. die Beichtstühle und Thüren in c
S. Michele e Gaetano diesen Stil zwar siegreich, aber besonders tüchtig
und ernst gehandhabt. (Die Holzdecoration der Biblioteca Lauren- d
ziana siehe unten bei Anlass der Bauten Michelangelo's.)

Ferner ist neben Venedig Florenz der classische Ort für Bilder-
rahmen; hier erfährt man deutlich, wie die grossen Maler (auch die
Bildhauer) des 15. Jahrh. ihre Werke eingefasst wissen wollten. Das
Kunstwerk steht in einem mehr oder weniger architektonischen Sa-
cellum von einer Staffel, zwei Pilastern und einem oft reich bekrönten
Obergesimse; die Pilaster mit Reliefarabesken insgemein Gold auf Blau,
das Gesimse mit ganz vergoldeten Ornamenten; bei Nischen für Sculp-
turen kommt noch sonstiger baulicher Schmuck hinzu. Der grösste
Schatz dieser Art sind die Rahmen der meisten Altargemälde im Quer-
schiff und Hinterbau von S. Spirito; hier allein kann man inne werden, e
weshalb ein Sandro, ein Filippino in glatten oder wenig verzierten gol-
denen Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck macht, indem
nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön
ausklingen lässt.[1]) Andere vorzügliche Rahmen u. a. in S. M. Mad- f
dalena de' Pazzi, in den Uffizien u. s. w. — Ein einfach schöner um g
die Nische eines von *Linordo del Tasso* geschnitzten S. Sebastian in
S. Ambrogio. (Ein zweiter S. Sebastian von demselben Meister in h
S. Maria Maddalena de' Pazzi, 4. Altar l.) — Von *Carota*, einem i
tüchtigen Decorator des 16. Jahrh., die Nische um die Modonna des
Alberto di Arnoldo im Bigallo (Archivraum). k

Endlich mögen hier einige geschnitzte Decken angeführt
werden, bei deren Schmuck die Renaissance bisweilen keine Schranken
kannte. Sie sind sämmtlich auf starkfarbig (mit Teppichen, Male-
reien etc.) decorirte Wände berechnet und sehen, wo dies mangelt,
um so schwerer aus, da die Vergoldung meist erblichen und das Holz
stark nachgebräunt ist. Im Pal. Vecchio ist die Decke der Sala de' l
Ducento wahrscheinlich noch eine der nach *Michelozzo*'s Entwurf aus-
geführten (weiss auf hellblauem Grund, noch ganz ohne Gold); die
reichste, noch aus dem 15. Jahrh., ist die der Sala de' Gigli (sechs- m
eckige Cassetten, ringsum ein Löwenfries); die der anstossenden Sala
d'Udenzia, von *Marco del Tasso*, und mehrerer anderer Säle wenig n
später. Einfacher und leichter, aber zum Theil sehr schön die Decken
in Privatgebäuden, z. B. im Pal. Guadagni (Vorsaal des ersten Stockes), o

1) Noch deutlicher wird ein ähnliches Verhältniss zugestanden in den Rahmen einiger altvenezianischer Altarbilder; s. unten. — Ueber die florentinischen Rahmen ist eine Stelle bei Vasari (Leben des Fra Bartolommeo) belehrend.

a im Pal. Quaratesi u. a. m. Andere Decken florentinischer Künstler
sind bei Anlass Roms zu erwähnen. — Nach dem Entwurf *Michel-*
b *angelo*'s soll dann die sehr schöne Decke der Biblioteca Laurenziana
gearbeitet sein (von *Batt. di Marco del Tasso* und *Carota*), sie hat viel
grössere Eintheilungen und freiere vegetabilische Verzierung; unten
wiederholt der Ziegelboden dieselbe Zeichnung. Die vergoldete Decke
c in S. Appollonia, Via S. Gallo Nr. 27, dem Michelangelo zugeschrieben,
ist eine bunte und barocke Arbeit. Auf diesem Princip baute *Sega-*
d *loni* weiter, der 1625 die Decke der Badia entwarf (ausgeführt von
Fel. Gamberai), eines der trefflichsten Werke dieser Art, von glück-
lich gemischtem architektonischen und vegetabilischen Reichthum,
freilich ohne alle organische Verbindung mit dem Gebäude. — Die
e Decke der Annunziata von *Ciro Ferri*, im späten und schon flauen
Barockstil. —

Pisa hat einige späte, gute Arbeiten, zumal Intarsien, aufzuweisen.
f Im Dom ist zunächst der Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel
1536 von *Giov. Batt. del Cervelliera* gearbeitet, ein Prachtstück der
durch die Antike vereinfachten Intarsia, das gerade in dieser Art
g seines Gleichen sucht. — Das Stuhlwerk im untern Theile des Chores
ist älter (1478—1515 von *Dom. di Mariotto* und Genossen gearbeitet:
nach dem Brande von 2596 aus den ursprünglichen Bestandtheilen zu-
sammengeflickt), ebenlalls lauter reiche Intarsia, mit Propheten, bau-
lichen Ansichten, Musikinstrumenten, Thieren u. s. w. Von den zwischen
1470—77 von *Giul. da Majano*, *Franc. di Giov. il Francione* und
h *Baccio Pontelli* gelieferten Arbeiten (Prioren- und Diaconensitze u. s. w.)
sind noch erhalten: vom ersten drei Tafeln mit grandiosen Propheten-
halbfiguren (jetzt am Gestühl der Langschiffswände, zwei rechts, eine
links), vom zweiten sechs Tafeln mit Halbfiguren der freien Künste
(ebendort), vom dritten drei Tafeln mit Halbfiguren von Glaube,
Liebe und Hoffnung (als Vertäfelung des l. Vierungspfeilers), — alles
übrige dieser Art im Dom zu Pisa an Kunstwerth überragend. —
i Die beiden Throne über den Chorstufen stattlich im beginnenden
Barockstyl um 1550. — Von geschnitzten Decken ist die sehr glän-
k zende und noch streng eingetheilte des Domes vom Ende des 16. Jahrh.
Ausgearteter und schon mehr als ein freies Prachtstück behandelt:
l diejenige von S. Stefano de' Cavalieri (nach 1609).

m In Lucca: die drei vorderen Thüren des Thomes, die mittlere
von grösster Vortrefflichkeit, von *Jac. da Villa* und *Masseo Civitali*,
dem Neffen Matteo's 1497 gearbeitet. Aus der Sacristei des Domes
n stammen fünf Intarsiatafeln mit Perspectiven und der Figur eines
h. Bischofs, Arbeiten von *Cristof. da Lendinara* 1484—88, jetzt in
o der Pinakothek. — Die Thür des erzbischöflichen Palastes, älter
p und einfacher. (Innen eine treffliche Balkendecke auf geschnitzten
q Consolen.) — Der Orgellettner links im Dom, gute Barockarbeit, von

Sante Landucci 1615, derjenige rechts von *Dom. di Zanobi* noch später (an Stelle des 1481 von Masseo Civitali gearbeiteten. — Das Beste in Lucca sind wohl die Ueberreste der bloss mit Arabesken intarsiirten Chorstühle von *Leon. Marti* in der Pinakothek von 1452. a

In Pistoja schöne Thüren: an der Madonna delle Monache b (Corso Vittorio Emanuele), am Battistero und Pal. Comunale. Aus c späterer Zeit gute Thüren in den oberen Stockwerken des letztern; d ebenda im grossen Saale ein mehr architektonisches als decoratives grosses Stuhlwerk, eine treffliche Arbeit aus der ersten Hälfte des e 16. Jahrh. Im Chor des Domes das den besten Florentiner Arbeiten um 1500 nahe kommende Gestühl, mit reichen Intarsien (diese von f *Vent. Vitoni* 1469, in das erst 1623 von *Lafri* ausgeführte Gestühl eingesetzt). — In Empoli mehrere reiche (leider neu vergoldete) Bilderrahmen vom Ende des 15. Jahrh. in einem Seitenraum des Doms. g

In Siena, welches in der Kunst der Bildschnitzerei im Anfange des 16. Jahrh. den ersten Platz einnimmt, zeigt das Stuhlwerk der obern Kap. des Palazzo Pubblico, von *Domenico di Niccolò, del Coro* h (1415—1429), noch stark gothische Reminiscenzen, namentlich im Schnitzwerk; die Intarsia an den Wänden beschränkt sich, ausser rein linearen Bordüren, auf Figuren mit den Artikeln des christlichen Glaubens. Etwa gleichzeitig ebenda eine reich intarsiirte Thür. — i Als technisch sehr vollendet, aber etwas überfüllt sind die Intarsien des *Fra Giov. da Verona* (1503) zu erwähnen, welche in den Rücklehnen der Stühle zu beiden Seiten der Chornische des Domes ein- k gelassen sind; aus der Kirche von Monte Oliveto bei Buonconvento entlehnt, wo sich der Rest der Tafeln, die schöne ursprüngliche Um- l rahmung und in der Bibliothek eine Thür, ein schöner Schrank (1502) m und ein grosser Holzleuchter des *Fra Ciovanni* befinden. Das Chor- n gestühl der Kirche ist von *Raffaello da Brescia* vollendet, der auch o den Lettner (1520) fertigte; sie stellen theils heilige Geräthschaften p und Symbole, theils Ansichten von Gebäuden und Gassen im Sinne jener Zeit dar. — Ganz einfach und schön das Stuhlwerk im Chor der Hospitalkirche della Scala, von *Ventura di* q *Giuliano Turapilli.* Vom allerreichsten beginnenden Barockstil das in dieser Art classische Stuhlwerk in der Chornische des Domes, r sammt Pult, von *Bart. Neroni*, gen. *Riccio* (seit 1567), sowie der überaus prächtige Dreisitz, nach Neroni's Entwurf von *Lor. di Bar-* s *tolomeo*, 1550.

Wenn auch Handwerker, sonst namenlos, in dieser Gattung bisweilen das Herrlichste leisteten, schlossen sich doch berühmte Künstler nicht gegen die Uebernahme von Zeichnungen ab. So soll *Baldassare Peruzzi*, der so manche kleine Kirche mit ein paar tausend Backsteinen zum Kunstwerk schuf, auch die Holzdecoration nicht

a verschmäht haben. Die prächtige Orgel in der Hospitalkirche della
Scala, auf stolzen Consolen, das vollendetste Meisterwerk seiner Art,
wird ihm zwar zugeschrieben, ist aber wahrscheinlich ein Werk des
Giov. di Pietro Castelnuovo. In seinem Geiste schufen die beiden
b *Barili* (1511) den köstlichen Orgellettner im Dom über der Sacristei-
c thür. Einfacher die schöne Orgel der Kapelle im Pal. Pubblico (1521,
von dem genannten *Castelnuovo*).

Die schönste in Siena vorhandene Holzdecoration, freilich ganz
d architektonisch gedacht, sind wohl die acht kleinen Pilaster aus dem
Pal. del Magnifico (1511), jetzt in der Akademie (vierter Raum),
Werke des *Antonio Barile* (1453—1516). Wenn die Holzarbeit ihre
Arabesken, von Thierfüssen beginnend, ihre Gefässe, Genien, Pane,
allegorischen Figuren, Seepferde u. s. w. zu einem solchen Ganzen
bildet wie hier, so vermisst man den weissen Marmor kaum. Das
e Ospedale della Scala besitzt vielleicht die schönste Cassettendecke
dieser Zeit, ein Werk von *Guidoccio d'Andrea.* Sie zeigt, wie man
sich etwa die Decken der Basiliken Brunelleschi's zu denken hat.

In Perugia steht das Stuhlwerk, das Pult und die Thüre des
f Cambio, die ersteren beiden von *Domen. del Tasso* 1490—93, die letz-
tere von *Antonio Bencivieni da Mercatello* 1501, die Tribuna erst
1562 von dem Vlamen der *A. Masi*, obenan; keine Behörde der Welt
sitzt so schön wie einst die Herren Wechselrichter der Hauptstadt
von Umbrien. Mitten im Reichthum der durchgebildeten Renaissance
wird auf das Edelste das Maass beobachtet und der Unterschied der
profanen Bestimmung von der heiligen festgehalten. — Zunächst
g folgt das berühmte Stuhlwerk im Chor von S Pietro, von *Stefano
de' Zambelli da Bergamo* 1535, dem Bruder *Fra Damiano's*, von
h welchem die intarsiirte Thür, die das Gestühl in der Mitte abschliesst
(bez. und dat. 1536); die vorderen Zusätze dat. 1556. Der untere
Theil der Sitzrücken Intarsia; das Uebrige Relief, von grosser Pracht
und sehr edlem Geschmack. Die Erfindung wird ohne irgend einen
bündigen Grund beharrlich Rafael zugeschrieben: Die einzelnen ra-
faelischen Motive, als Mittelfiguren der Wandstücke (die Charitas
und Fides aus der vaticanischen, damals noch in Perugia befindlichen
Predella, der Christus aus Perugino's und Rafael's Auferstehung im
Vatican, selbst der Heliodor, u. a. m.) beweisen, als bunte Auswahl
von Reminiscenzen, gerade gegen Rafael's Urheberschaft. Die Cassetten-
i decke der Kirche um 1550 von *Benv. da Montepulciano* und *Benv.
Torelli da Brescia.* — In allen bedeutenderen Kirchen der Stadt
eine Menge Besseres und Geringeres dieser Art, zusammen ein voll-
ständiger Cursus der Decoration in Holz. Wir heben das Hervor-
ragende in chronologischer Folge heraus: das älteste Stuhlwerk ist
k das im Collegio dei Mercanti, um 1400, noch im gothischen Misch-

stil und cosmatesker Flächendecoration, mit Tribuna auf Spiral-
säulchen. Ueberreste vom Gestühl der Kapelle des Pal. comunale a
(1452) im Universitätsmuseum. Es folgt das einfachere Chorgestühl
von S. Maria nuova (1456) von *Paolino d'Ascoli* und die Sacristei- b
schränke in S. Pietro 1472 von *Giusto di Francesco d'Incisa* und c
Giov. di Filippo da Fiesole, das frühste Werk dieser Art im reinen
Frührenaissancestil (Pflanzen- und Arabeskenfüllungen, aber auch
schon einzelne figürliche Scenen). Am Chorgestühl in S. Domenico d
(1476) von *Polimante* und Genossen, vollendet erst 1496 von *Ant. da
Mercatello*, ist die Intarsia besser als das Relief. Das Stuhlwerk des
Refectoriums von S. Pietro ist die einzige erhaltene von den Arbeiten e
dieses Genres der Gebrüder *Giul.* und *Ant. da Sangallo* (1488); das-
jenige im Chor des Domes, 1486 von *Giul. da Majano* begonnen, 1491 f
von *Domen. del Tasso* vollendet, in Intarsia und Schnitzwerk gleicher-
weise zum Besten zählend, der Bischofsstuhl 1524 nach Zeichnung g
Rocco's da Vicenza; das Chorgestühl von S. Agostino 1502 und 1532 h
von *Baccio d'Agnolo* aus Florenz (angeblich nach Perugino's Zeich-
nungen) in den ältern Theilen sehr schön, in den jüngern, geschnitzten
schon zu überladen. Der Uebergang ins Barocco macht sich bereits
kenntlich in dem Gestühl der Cappella del S. Anello (1. links) im Dom i
von *G. B. Bastone* aus *Perugia* 1529, während das der gegenüber-
liegenden Kapelle von *Ercole del Riccio* und *Jac. Fiorentino* von 1567 k
schon ganz ihm angehört.

In S. Lorenzo zu Spello ist das Chorgestühl mit reichen In- l
tarsien (Halbfiguren und Architekturen) von *Andrea Campano* aus
Modena 1534 gearbeitet; von ihm rühren wohl auch in der Sacristei
das Wandgeschränk (1525), ein Kasten (1526) und ein Dreisitz (1530) m
mit den Halfiguren Noah's, Mosis und Zachariae.

Zu den vollendetsten und reichsten Intarsien gehören die zahl-
reichen Thüren im Pal. Ducale zu Urbino, sowie das Getäfel im n
Arbeitszimmer des Herzogs ebenda. Die ornamentalen Theile wie
die eigenthümlichen Stillleben stehen auf gleicher Höhe mit den
Einzelgestalten. Man hat es einem unbekannten *Giac. da Firenze*
zugeschrieben; wahrscheinlich war *Baccio Pontelli* daran betheiligt
(der 1479—82 in Urbino arbeitete). Die schöne Cassettendecke trägt
das Datum 1476. — Einfach vornehmes Intarsiageschränk von *Dom.* o
Ant. da Assisi in der von Signorelli ausgemalten Sacristei links im
Chor des Doms von Loreto. Ebenda in einer anderen Sacristei p
(an derselben Seite) schönes Intarsiagetäfel aus der Zeit Papst Leo's X.

In der Madonna della Quercia bei Viterbo die reiche schöne q
Holzdecke von *Antonio da Sangallo d. j.* (1519—25). — Das Chor-
gestühl der Cathedrale zu Todi ist von *Ant. Mercatello* und seinem r
Sohne *Sebastiano* (vollendet 1530), das von S. Fortunato ebendort von s
Ant. Maffei da Gubbio (1590).

In Rom findet sich von dieser Art nur Weniges, aber Bedeutendes
a aus der guten Zeit, nämlich die Thüren der Zimmer Rafael's im Vatican,
unter Leo X. geschnitzt von *Giov. Barile* und mit Intarsia versehen
von *Fra Giov. da Verona.* Es lässt sich denken, dass das Verhältniss
der beiden Gattungen und die Grenze dessen, was sie neben den
Fresken zu leisten hatten, bei dieser Aufgabe besonders gründlich
b erwogen wurde. — Die Pforten in den Loggien u. a. a. O. im Va-
tican stammen meist erst aus spätern Pontificaten her. — Das Stuhl-
c werk in S. Eusebio ist eine gute Arbeit vom Ende des 16. Jahrh.
d — Dasjenige der Capp. del Coro in S. Peter erst aus der Barockzeit.
Daneben besitzt Rom zwei der edelsten Holzdecken der Renais-
e sance. Die eine in S. Marco, noch früh und bescheiden, von *Marco*
f *de Dolci* 1467—71; die andere in S. Maria Maggiore, Stiftung Alexan-
der's VI. 1493—98, von dem schönsten und dabei weise gemässigten
Reichthum goldener Zierrathen auf weissem Grund, den man sonst
nur selten angewandt findet (nicht von *Giul. da Sangallo,* dem sie
die Tradition zutheilt). — In allen nicht gewölbten Kirchen wurden
dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht; allein
der Barockstil verräth sich ausser dem Detail auch in der oft bizarren,
der wirklichen (und vom Auge verlangten oder vorausgesetzten)
Balkenlage widersprechenden Eintheilung; die bunte Bemalung (ausser
dem Gold mit Blau und Roth) vollendet den schweren Eindruck. —
g Meist um 1600: die Decken in S. Maria in Trastevere, angeblich
h nach *Domenichino's* Entwurf, eine der reichsten Barockdecken; in S.
i Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. Martino ai Monti etc.
Weit erquicklicher erscheinen die farblosen und auf die Holzfarbe
k berechneten Decken, wie die sehr stattliche im grossen vordern Saal
des Pal. Farnese.

Neapel ist reich an stattlichem Stuhl- und Schrankwerk etc.
aus der Barockzeit, besitzt aber doch auch Einiges aus der frühen
und schönen Renaissance, sowohl Intarsia als Schnitzwerk. Dahin
l gehören die Chorstühle in Monte Oliveto (Capp. di Paolo Tolosa)
m und die herrlichen Intarsien aus der Sacristei, jetzt in der Capp
della Congregazione di S. Carlo aufgestellt, beide von *Fra Giovanni*
n *da Verona*; in S. Pietro a Majella, S. Angelo a Nilo. Dasjenige in
o S. Severino von *Benv. Torelli von Brescia*, 1560—75, schon stark
überladen. — Namentlich aber wird die Behandlung einer Anzahl
von Thorflügeln für den Architekten wenigstens nicht ohne Inter-
p esse sein. So diejenigen von Monte Oliveto (bronzirt angestrichen!);
q die Thür, welche in S. Severino nach der Sacristei führt; die Thür
r von S. Arpino (Strada Trinità), die einfachern Pforten mehrerer Pa-
läste (Colobrano-Carafa, della Pianura, in einer Seitengasse rechts
s neben S. Paolo, u. a. m.). Die Pforten der Krypta im Dom s.

S. 197 f. — Den Uebergang in das Barocke bildet auch hier *Giov.
da Nola* mit den ungemein reichen Sacristeischränken der Annun- a
ziata (um 1540). Das Schnitzwerk, welches die ganze Geschichte
Christi darstellt, ist eine mühselige und stillose Zugabe zu dem schon
sehr unreinen Ornament. Ebenda die wirksam reiche Wanddecoration b
des Tesoro.

In Monte Cassino ist das jetzt in einer der Kapellen aufge-
stellte Gestühl der Unterkirche eine gute Arbeit des *Benv. Torelli* c
und *Ercole del Riccio* (um 1560); ebendort ein noch sehr schönes
geschnitztes Chorgestühl von 1696 von *Giov. Ant. Coliccio.* d

In der Provinz Salerno enthält die Carthause S. Lorenzo di
Padulla ein sehr umfangreiches Chorgestühl mit lauter biblischen e
Geschichten in Intarsia.

In Sicilien bemerkenswerth: das reiche Gestühl in S. Francesco f
zu Palermo von *Giov. Gigli* († 1534) und das von S. Martino alle g
Scale von *Scip. di Guido* aus Neapel (1591—97); geschnitztes Stuhl-
werk im Dom zu Catania, Chor; Intarsien im Chor des Domes zu h
Messina, um 1600; sehr schöne Intarsien Florentiner Ursprungs i
(1489) in der Sacristei des Domes von Syracus; spätere um 1600 k
nach ältern Vorlagen in der Sacristei von Lucia daselbst. l

In Genua ist das Stuhlwerk des Domchors eine sehr bedeutende m
Arbeit von *Ans. de Fornari, Elia de' Rocchi* und Schülern, 1514 begonnen. 1540 arbeitet der Bergamaske *Francesco de' Zambelli* die ausgedehnten biblischen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen (Geschichte Mosis; auch *Fra Damiano* (*de' Zambelli*) liefert dazu drei Tafeln, die eine bez. und datirt 1546). Allein diese sind gerade der geringere Theil! eigenthümlich und reich belebt erscheint eher das Decorative, zumal das durchbrochene und figurirte Rankenwerk über den Lehnen, die Friese und runden Bedachungen. — In den meisten übrigen Kirchen Neueres und nicht von dem Belang, den man bei dem sonstigen Luxus erwarten würde. — Dagegen hat das benachbarte Sa-
vona ein Chorgestühl mit nur mittelmässigen Intarsien (Halbfiguren von n
Aposteln und Heiligen), einen Lesepult und Bischofsstuhl mit reichem Schnitzwerk aufzuweisen (von *Anselmo de' Fornari* aus Castelnuovo und *Elia de' Rocchi* von Padua auf Kosten Julius II. 1509 ausgeführt.

Bologna besitzt vor allem die berühmten figurirten Intarsien
im Stuhlwerk des Chores von S. Domenico, von *Fra Damiano Zam-* o
belli da Bergamo (c. 1490—1549) und seinem Bruder *Stefano* nebst Gehilfen 1528—50 ausgeführt. Das Decorative tritt hier bei aller Gediegenheit doch weit zurück hinter dem unermesslichen Reichthum und der tüchtigen Ausführung des Malerischen. Schon die oben herumlaufende Inschrift ist durchzogen und umspielt von Hunderten

von tanzenden und spielenden Putten. An den Stuhlrücken sind dann die Geschichten des alten und neuen Testaments dargestellt, nicht Dutzendarbeit, nicht Reminiscenzen, sondern lauter originelle Compositionen voll Geist und Leben. Die vermuthlich frühern erinnern mehr an die umbrische, die spätern mehr an die römische Schule.
a Die Intarsien (16 Felder) mit der Geschichte des h. Dominicus in der Sacristei stammen von der Spalliera, die *Fra Damiano* 1530—35 für die Kapelle des Heiligen ausführte, und die bei ihrem Umbau zerstört wurde.

Neben dieser unvergleichlichen Arbeit ist alles übrige Schnitz-
b werk Bologna's verhältnissmässig einfach. Im Pal. del Governo (Vorsaal des 2. Stocks) die Thür mit Reliefornamenten, mit dem stets schönheitverkündenden Wappen Papst Julius' II.; etwa aus derselben
c Zeit das einfach gute Stuhlwerk der Misericordia. — In S. Petronio
d ist das sehr ausgedehnte des Chores von *Agost. de Marchis* 1468 (von dem auch der Osterkerzenleuchter, das Orgelgehäuse und die
e Cantorie 1476) von unbedeutender Bildung; dagegen enthält die achte Kapelle rechts 18 Stücke des alten Stuhlwerkes aus S. Michele in Bosco (1521) von dem Olivetanermönch *Fra Raffaele da Brescia* (1477 bis 1537), mit guten Reliefpilastern und Intarsien perspectivischen Inhalts; bedeutender und an Geschmack den Intarsien in S. Domenico
f überlegen, die Intarsien des Stuhlwerkes in der fünften Kapelle links (von *Giacomo de Marchis* und seinen Brüdern *Pantaleone* und *Biagio*
g 1495). — In S. Michele in Bosco: der Beichtstuhl rechts, von *Fra Raffaello*, mit der merkwürdigen Darstellung der nackten Lussuria.
h — In S. Giovanni in Monte erscheint das Stuhlwerk des *Paolo Sacca* (1517—21), eine saubere und tüchtige Arbeit, technisch wie eine Vorstufe des Letztern (die Intarsien bloss Bau- und Schrankansichten. —
i Weniger bedeutend: das Stuhlwerk der Certosa, theils vom Jahre 1539 von *Biagio de' Marchis*, theils (nachgeahmt) von 1611.

Die sehr zahlreichen Bilderrahmen (ein gutes Beispiel: S. Do-
k menico, zweite Kapelle links vom Chor, S. Vitale, Altar der Madonna
l degli Angeli) aus der Werkstatt des *Formigine* können mit dem schönen Stil der oben genannten florentinischen keinen Vergleich aushalten. Ueberhaupt steht in Bologna die Reliefschnitzerei durchgängig tiefer als die eingelegte Arbeit.

m In Parma hat der Dom noch ein halbgothisches Stuhlwerk von 1473, von einem Mitglied der als Intarsiatoren bekannten und vielbeschäftigten Künstlerfamilie *Canozzi* aus Lendinara, *Cristoforo da Lendinara* († 1491). Dieser harmlose Meister fand einen Verehrer und Nachahmer („Cultor") in *Lucchino Bianco* von Parma, welcher
n den Schrank des Vorstehers der Opera in der Sacristei schnitzte (1491).
o Das Getäfel derselben auch von *Cristoforo* und seinem Sohn *Bernardo*
p (seit 1487). — Weit prächtiger sind die Chorstühle von S. Giovanni,

als deren Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).
In der Anordnung halbrunder Muscheln oben, in der Behandlung
der Reliefarabesken, in den zu Drachen belebten und durchbrochenen
Seitenstützen haben diese vorzüglichen Arbeiten etwas mit dem Ge-
stühl in Genua gemein; in den höchst saubern Intarsien der Rück-
lehnen, welche lauter bauliche Ansichten von originellster Renais-
sance darstellen, sind sie von einzigem Werte. (Vgl. S. 111, a.) —
Im Battistero: Stuhlwerk, von *Bernardo da Lendinara* 1494. a

Gute Rahmen dieses Stiles um die Bilder in der 1. und 2. Ka-
pelle rechts in S. Giovanni. Wie Correggio und seine Schule ein- b
rahmte, zeigt der jüngst der Madonna della Scodella restituirte Ori-
ginalrahmen, wie auch derjenige, der die Copie der Nacht in S. c
Prospero zu Reggio umschliesst; ausserdem z. B. auch das 1. Bild d
rechts in S. Sepolcro (eine h. Familie von *Gir. Mazzola*), wo sich e
auch eine der stattlichsten Barockdecken mit herabhängendem Zapfen- f
werk und gewaltigen Consolen befindet.

Von Thüren ist die mittlere des Domes vorzüglich schön, auch g
die zu beiden Seiten und die etwas strengern des Battistero, sämmtlich h
von *Luchino Bianco*, die erste, bez. und datirt 1494 (erneuert).

In Modena enthält der Dom ein Stuhlwerk, das dem des Domes i
von Parma ähnlich, von *Crist. Lendinara* 1465 gefertigt. Von ihm
auch die grandiosen Intarsiatafeln der Sacristei. k

Das umfangreiche Stuhlwerk im Dom von Ferrara (1501—25) l
ist in der Decoration flüchtig neben den bessern bolognesischen Ar-
beiten; die Intarsien überdies sehr verdorben; begonnen von *Bern. da
Lendinara*, vollendet von *Pietro Rizzardo delle Lanze* aus Carrara.
— Ein ähnliches Stuhlwerk von demselben ist aus S. Andrea nach m
der Certosa übertragen. Spät (1555) das Gestühl in S. Benedetto von n
dem Pariser *Nicc. Sciovinus.* — Eine interessante Decke mit reichem o
Stuckfries im Pal. Schifanoja, 1467 vom Architekten *Pietro Benvenuti* p
entworfen (vergl. S. 198 e); in einem kleineren benachbarten Saale be-
findet sich eine gleichzeitige einfachere Decke mit der alten Bemalung. q

In S. Mercuriale zu Forlì das Stuhlwerk des Bergamasken *Ales-* r
sandro de' Bigni, von 1532; an den Rückwänden ein geschnitzter
Arabeskenfries, der an schöner Vertheilung im Raume kaum über-
troffen worden ist, während die Intarsien (Ranken- und Thierornament)
nicht zum Hervorragendsten gehören.

Mailand besitzt am Chorgestühl von S. Ambrogio ein Unicum s
aus dem 14. Jahrh., in den Reliefs mit Darstellungen aus der Ge-
schichte der Basilica. Ferner eine sehr reizende Nachahmung von
Intarsia in Holzmalerei: das ohne Grund dem *Luini* (neuerdings auch
dem *Sodoma*) zugeschriebene Schrankwerk der Sacristei von S. Maria t
delle Grazie; die Landschaften in den Füllungen und die Wappen-

a schilder bunt. Das Chorgestühl der Kirche (c. 1497) gehört nach der
Stilanalogie mit jenem von S. Bernardino in Bergamo im Entwurf wohl
auch *B. Zenale*, in der Ausführung *Fra Damiano* an.

Zu den feinsten Intarsien Italiens gehört das herrliche Stuhlwerk
b im Chor der Certosa bei Pavia, 1486—98 von dem Modenesen
Bart de' Polli mit Halbfiguren von Heiligen nach *Borgognone*'s Ent-
würfen ausgeführt.

c Lodi bewahrt in S. Bernardo elf Intarsiatafeln von *Fra Giovanni da
Verona* (in ein barockes Gestühl eingefügt). Die sehr schöne Orgelempore
d der Incoronata ist ein Werk des einheimischen Meisters *Dan. Gambriano.*

e Cremona besitzt im Dome das intarsiirte Chorgestühl von dem
einheimischen *Gio. Maria Platina* (1482—90), von dem auch das Ge-
f schränk der Sacristei in S. Abondio und das Gestühl im Dom zu Man-
g tua (1490). Von dem S. 220 h angeführten *Paolo Sacca* ist das Chor-
h gestühl von S. Francesco (1534) und die Thür zur Cantoria in S. Si-
i gismondo (1536); von seinem Sohn Giuseppe das Chorgestühl ebendort
k (1542) und das geringere von S. Pietro (1554).

Hier finden am besten ihre Stelle einige bedeutende Arbeiten lom-
l bardischer Holzschnitzkunst: der grosse, überaus prächtige Altar
des h. Abbondio im Dom von Como (der 3. rechts, von 1514). Das
Decorative ist nirgends rein, obwohl nicht geistlos, Statuen und Reliefs
sind z. Th. ziemlich unfrei und unsicher; allein der Aufbau ist trotz
alles Reichthums klar und der Naturalismus der Darstellungen schwingt
sich bisweilen zu unbefangener Schönheit auf, so in der würdigen
Gestalt des h. Bischofs und in dem leonardesken Kopfe der Madonna.
— Die innigste Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt der Hoch-
m altar in S. Lorenzo zu Morbegno (Veltlin), welcher nach Entwurf
Gaud. Ferrari's von *Angelo del Maino* 1516—26 ausgeführt ist. Der
n gleichen Epoche und Kunstrichtung gehören an der Presepioaltar
in S. Lorenzo zu Mortara (leider durch moderne Restaurirung ent-
o stellt) und die Bruchstücke eines ähnlichen Altarwerks in der Kirche
Sette Dolori zu Vigevano (fünf Scenen aus dem Marienleben und
sechs Prophetenstatuetten). — Früher, der ausgehenden Mantegazza-
p schule angehörig, ist endlich das grosse Hochrelief eines Presepio
in S. Giuseppe zu Trognano durch die Trefflichkeit der techni-
schen Ausführung hervorragend.

In dem reichen Venedig, das die Bergamasken so nahe unter der Hand hatte, ist die in Rede stehende Gattung lange nicht so vertreten, wie man erwarten sollte. Die Prachtliebe selbst verhinderte zum Theil das Aufkommen der Holzschnitzerei; statt manchen Getäfels findet man eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Die Chorstühle der Kirchen aber sind grossentheils neuer.

Nicht sehr alt, aber doch noch halbgothisch sind diejenigen in den Frari, 1468 von *Marco Cozzi da Vicenza* geschnitzt; mit keckem a
durchbrochenen Laubwerk, hohen geschwungenen Giebeln und Spitzthürmchen. Die Relief-Halbfiguren der Rücklehnen sind bedeutender als die darunter befindlichen Intarsien (bauliche Ansichten u. dergl.), die von *Lorenzo da Lendinara* († 1477), einem Bruder *Cristoforo*'s, herrühren. Die für das Sitzen bequemen schrägen Linien der Lehnen und Sitze von eigenthümlich guter architektonischer Wirkung. — Ganz in derselben Art, nur einfacher: das Stuhlwerk in einer grossen b
Nebenkapelle rechts an S. Zaccaria; dasjenige im Chor von S. Stefano c
von *Marco da Vicenza* 1456—64, vollendet 1483 von *Leon. Scalamanzo.* — Ein schöner geschnitzter Dogenstuhl im Tesoro der Marcuskirche, d
etwa um 1500 entstanden.

Es folgt das Getäfel und Schrankwerk hinten in der Sacristei e
von S. Marco, seit 1450 von *Fra Sebast. Schiavone* und seinem Schüler *Lorenzo da Lendinara* begonnen, von *Bern. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und 1520 von *Antonio* und *Paolo da Montova*, *Vincenzo da Verona* u. a. vollendet, mit guten, geschnitzten Einfassungen und grossen Intarsien; diese stellen unten das Innere der Schränke dar, oben Stadtansichten, die mit den Wunderthaten des h. Marcus staffirt sind, gute Compositionen in sorgfältiger Ausführung, doch mit Fra Damiano's Stuhlwerk nicht zu vergleichen. — Schöne Intarsia-Arabesken der guten Zeit sieht man an dem Getäfel im Chor der Kirche f
(gegen das Schiff zu) von dem eben erwähnten *Fra Sebastiano* (1420 bis 1505), dem Lehrer Fra Giovanni's da Verona und Fra Damiano's.

Mit dem Beginn der Barockzeit fanden reiche, geschnitzte Historien oder Brustbilder, begleitet von buntquellendem Ornament, hier einen ausgesprochenen Vorzug. Dieser Art ist das Stuhlwerk des Niederländers *Alberto di Brule* im Chor von S. Giorgio Maggiore, g
das noch spätere Wandgetäfel in der Kapelle del Rosario und im h
linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, dasjenige in den obern i
Sälen der Scuola di S. Rocco, im Chor des Carmine etc. Bei grossem k
Luxus und einer oft raffinirten Behandlung des Figürlichen ist das Decorative doch ohne rechte Freudigkeit, als wäre es nur eine Nebensache. Gutes Spätrenaissance-Stuhlwerk in S. M. della Salute. l

Dafür sind in Venedig noch eine Anzahl geschnitzter Decken der Frührenaissance vorhanden, dergleichen man vielleicht sonst nirgends beisammen findet. Da es sich nicht um heilige, sondern um Palast-Räume u. dergl. handelte, so durfte auch die Decoration hier weniger ernst architektonisch, mehr reich und spielend verfahren. Daher überwiegt nicht die Balkenlage und Einrahmung, sondern der Zierrath; nicht die Cassette, sondern die Rosette, als Schild, Blume etc. mit der grössten Pracht — in der Regel Gold auf Blau — stilisirt. Zwei dergleichen finden sich in den vom Brande des Jahres 1574 un-

a berührt gebliebenen Zimmern des Dogenpalastes (Sala de' Busti und Camera a Letto, beide jetzt zum Museo archeologico gehörend); ein sehr reicher, mit figurirten Mittelfeldern, und ein ganz vergoldeter mit
b Cherubim in der Akademie (Räume des alten Klosters der Carità). — Von Kirchendecken dieses Stiles ist die (beträchtlich erneuerte) in
c S. Michele mit quadratischen Cassetten, und die in S. M. de' Miracoli mit gemalten Cassetten erhalten. Ein schönes Stück einer Holzwöl-
d bung in S. Giacomo dall' Orio (rechtes Querschiff).

Von Gemälderahmen ist wohl nach den noch gothischen der
e muranesischen Altarbilder (Akademie, zweite Nebenkapelle rechts an
f S. Zaccaria, sowie Pinakothek zu Bologna) als einer der schönsten der ganzen Renaissance derjenige zu nennen, welcher das Bild *Giovanni*
g *Bellini*'s in der Sacristei der Frari umgiebt (1488); oben Sirenen und Candelaber. An anderen, namentlich auch an den Marmorrahmen grosser Altarbilder, deren Arabesken sonst nirgends von besonderem Werth sind, bildet der Rahmen die perspectivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur; man sieht von der Nische hinter dem Marienthron her die beiden (gemalten) Bogen auf die beiden plastischen Pilaster zukommen. Der grosse *Giov. Bellini*
h in S. Zaccaria ist ein sprechendes Beispiel; eines der schönsten war
i derjenige in S. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt). — Andere ge-
k ringere: in den Frari, 2. Kap. links vom Chor, um den Johannes
l *Donatello*'s; 3. Kap. links vom Chor, um das Bild des *Basaiti*. Treff-
m liche kleinere Rahmen um den *Previtali* in S. Giobbe u. a. m.

n In Padua ist das höchst prachtvolle Stuhlwerk im Chor von S. Giustina, mit zahllosen Historien in Relief, erst aus der beginnenden Barockzeit von *Riccardo Taurino* aus Rouen 1557 nach Modellen des sonst unbekannten paduanischen Bildhauers *Andrea Campagnola* aus-
o geführt; dasjenige in der nahen Kapelle S. Prosdocimo (Capitelhaus) dagegen von früher Renaissance mit guten Intarsien (Ansichten u. dergl.) von *Dom. da Piacenza* und *Franc. da Parma* (1467—77). — Der
p prächtige Rahmen um das Bild *Romanino*'s in der städt. Galerie ist dieses schönsten Gemäldes von Padua würdig. — Sehr grosse Intarsiatafeln mit Figuren von *Lorenzo di Lendinara* (1476) findet man in
q der Sacristei des Santo nach Kartons von *Squarcione* restaurirt.

r Von Holzdecken hat die im Obergeschoss der Scuola del Santo köstlich gemalte Cassettirungen der besten Zeit (weiss auf blauem Grund) von *Pier' Ant. dell' Abbate* aus Modena, 1497. Er arbeitete auch das
s Chorgestühl auf Monte Berico bei Vicenza (1481 ff.), wovon Ueberreste in der Sacristei daselbst. Von dem gleichen Meister ist das Chorgestühl
t von S. Francesco in Treviso (1486), worin schon Scenen der h. Ge-
u schichte in Intarsia vorkommen. In derselben Stadt die Reliefs an der Dompforte (Heiligengestalten), eines der wenigen erhaltenen Werke mittelalterlicher Schnitzkunst, bez. und dat. *Gabr. da Piacenza*, 1373.

Mit Verona gelangen wir in die Gegenden, wo die grössten
Virtuosen dieser Gattung heimisch waren. Einiges sehr Bedeutende
haben sie an Ort und Stelle hinterlassen.

Ein bescheidenes, aber sehr graziöses Stuhlwerk der Frührenais-
sance findet sich hier im Chor von S. Anastasia, mit bloss decorativen a
Intarsien. — Allein dasselbe verschwindet neben den Arbeiten des in
diesem Fach berühmten *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525). In
der Kirche seines Klosters, S. Maria in Organo, ist von seiner Hand b
(angeblich zeichnete er auch den Entwurf zum Thurme) aus seinen
letzten Jahren zunächst der grosse hölzerne Candelaber von schönstem c
Detailgeschmack, doch nicht ganz glücklich componirt; der Tempietto
am obern Theil, mit den Statuetten auf Sphinxen und Harpyen giebt
einen unklaren Contour. Sodann das Stuhlwerk des Chores (1499), d
im Geschnitzten und Durchbrochenen wie in den Intarsien (welche
oben Stadtansichten und Schrankbilder, unten Arabesken enthalten)
von gleichmässiger Schönheit und Gediegenheit ohne Raffinement;
auch das Chorpult in echter Form erhalten. Ferner das Getäfel der e
linken Wand in der Sacristei, später, reicher, z. B. in den candelaber- f
ähnlichen Wandsäulen schon ziemlich überladen. — Neben diesen
Arbeiten des Giovanni befinden sich andere Stücke, nämlich die Wand-
sitze vor dem Hochaltar und das Getäfel der rechten Wand in der g
Sacristei, welche in der Holzarbeit nur schlicht, aber durch die auf- h
gemalten Landschaften des *Caroto* und *Brusasorci* merkwürdig sind.

In Brescia enthält der Chor von S. Francesco ein noch halb-
gothisches Stuhlwerk, mit kalligraphisch zierlichen Intarsien ein sehr i
umfangreiches Sacristeigeschränk derselben Zeit und einen der pracht- k
vollsten Gemälderahmen des ganzen Stiles um *Romanino*'s berühmtes l
Bild. Ein fast ebenso schöner Rahmen in der Cappella del Corpus
Domini in S. Giovanni Evang. und Civerchio's Grablegung (1509, die m
2 Thonstatuen modern!) beide von *Stef. Lamberti.* — Ein treffliches
Lesepult mit Intarsien nach Zeichnungen des Romanino im Museo Civico. n

In Bergamo endlich ist wenigstens eine frühe Arbeit des *Fra
Damiano* selbst, wenn auch nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle
(S. Domenico) erhalten: das intarsiirte Chorgestühl in S. Bartolommeo, o
nach Entwürfen von *Bramantino* (Architekturen), *B. Zenale* (Einzel-
gestalten) und *Trozo da Monza* (Historien). — Dagegen rührt das pracht-
volle hintere Stuhlwerk im Chor von S. Maria Maggiore, mit den p
geistvollsten Intarsien, bestehend aus Puttenfriesen verschiedener Ord-
nung und sehr schönen historischen und landschaftlichen Mittelfeldern,
von *G. Fr. Capodiferro* aus Lovere (1522—32), seinem Bruder und
Sohn *Zinnino* (1547—54), nach Entwürfen *Lor. Lotto*'s u. a. Maler für
die Historien. Das vordere Stuhlwerk desselben Chores von *Giov.* q
Belli und seinen Söhnen, wurde 1540—74 ausgeführt; der ringsum
gehende Aufsatz bildet eine leichte hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten

Akroterien (Meerwundern, Candelabern etc.). Die Intarsien der Sitzrücken stellen kirchliche Geräthe und Symbole zu Stillleben geordnet
a dar. Einen schönen Rahmen zeigt das Bild *Borgognone*'s in S. Spirito (2. Kap. l.).

Den Beschluss der plastischen Decoration machen die Schmucksachen, Gefässe und Prachtgeräthe. Bei der Kostbarkeit ihres Materials ist nur ein ganz kleiner Theil davon auf uns gekommen, namentlich aus dem Quattrocento: von den berühmtesten Goldschmieden, wie *Pollajuolo*, *Verrocchio*, *Gian Cristoforo Romano*, *Caradosso*, ist
b ausser einigen kirchlichen Arbeiten (wie z. B. am Dossale im Museo dell' Opera in Florenz) nichts mit Bestimmtheit nachweisbar. Ueberhaupt bilden kirchliche Prachtgeräthe die Mehrzahl von dem, was aus der Frührenaissance in dieser Art erhalten ist; und diese lassen die ital. Kunst hier nicht zu ihrem Vortheil (besonders der deutschen gegenüber) erscheinen. Aus gothischer Zeit (reiche Schätze namentlich in
c der Opera des Doms zu Orvieto, auch in der zu Padua, Mailand u. s. f.) übernimmt die Renaissance, die an den gothischen Schmuckformen noch ziemlich lange festhält (selbst in Florenz), ein falsches Streben nach Monumentalität, das in Verbindung mit dem Reichthum und der Kleinheit der Ornamente meist einen ungünstigen, vielfach kleinlichen Eindruck macht. Die Altarvorsätze werden als Fassaden, die Räuchergefässe etc. als Thürme oder dergl. entworfen. Man wird die Wirkung solcher Gefässe am besten in einer so reichen Schatzkammer wie der des Domes zu Padua beurtheilen können.

Erst gegen Ende des 15. Jahrh. in der Beschäftigung für private Bedürfnisse macht sich die Goldschmiedekunst frei von diesen Traditionen und Vorurtheilen; nicht am wenigsten auch dadurch, dass neben den Edelmetallen die Bronze als Material zur Herstellung von Gefässen und Geräthen aller Art eine besondere Bedeutung gewinnt. Die künstlerische Ausgestaltung der mancherlei Gebrauchsgegenstände: der Kästchen, Tintenfässer, Leuchter, Lampen, Glocken, Kusstäfelchen, Hutagraffen, Schwert- und Messergriffe u. dergl. m., wird ein Bedürfniss der Reichen; wer sie nicht in Gold und Silber oder edlem Gestein besitzten konnte, liess sie sich in Bronze herstellen. Die Giesshütten Padua's, namentlich die des *A. Riccio*, welche an den reichen Venezianern wie an den kunstsinnigen Fürsten von Mantua und Ferrara willige Abnehmer fanden, haben die reichste Thätigkeit nach dieser Richtung entfaltet und Treffliches in Fülle und grösster Mannigfaltigkeit geleistet. Das Museo Nazionale in Florenz, das Museum von Modena, das Museo Poldi und das Museo archeologico in Mailand, das Museo Correr in Venedig, das Museo Civico in Brescia, Bologna und Padua, das Museum von Neapel u. a. Sammlungen bewahren noch manche Stücke der Art, wenn auch die Mehrzahl in's Ausland

gewandert ist. (Die zahlreichen Bronzetäfelchen mit figürlichen Darstellungen aller Art, die sogen. Plaketten, sind Einsätze an solchen Geräthen. Hauptsammlungen im Museo Nazionale zu Florenz und a
im Museo Correr zu Venedig.)

Für das 16. Jahrh. pflegte bei den meisten solchen Arbeiten der Name Eines Künstlers, der durch seine Selbstbiographie weltbekannte *Benvenuto Cellini* (1500—72), genannt zu werden. Sehr mit Unrecht, da von Benvenuto nur sehr Weniges noch nachweisbar ist und dies für den Stil der Arbeiten dieser Zeit keineswegs so maassgebend war, wie man annahm. Nachweislich wird in Italien kaum irgend etwas als Arbeit des Benvenuto bezeichnet werden können. Indess ergiebt sich ein Bild des unter dem Collectivnamen „Cellini" verstandenen Stiles aus den Vasen, Schalen und anderen Schmuckgegenständen, welche (nebst Neuerem) in den Uffizien, Abtheilung der „Gemme" und in der Ar- b
genteria des Palazzo Pitti aufgestellt sind; Einiges findet sich auch c
in der Galerie des Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern); d
dann im Museum von Neapel (Abtheilung der Terracotten, zweiter e
Saal), sowie zerstreut a. a. O. Manches von diesen Prachtgegenständen ist auch älter als Benvenuto oder sonst von seiner Art unabhängig. (Von besonderem Interesse die reiche Sammlung von Zeichnungen zu solchen Prachtgeräthen in den Uffizien.)

Das gegebene Motiv war in der Regel: irgend ein kostbares Mineral, hauptsächlich Achate, Jaspen, Lapisluazli, auch wohl schöne Glasflüsse in mehr oder weniger freier, selbst phantastischer Form zum Gefässe zu bilden und mit Henkeln, Fuss, Rand, Deckelgriff etc. von Gold mit Email oder Edelsteinen zu versehen; oder man fasste eine Vase von Bergkrystall mit eingeschliffenen Ornamenten oder Geschichten auf dieselbe Weise ein; Seemuscheln u. dergl. erhielten meist einen geringern Schmuck. Ausserdem noch hier und da ganz metallene Goldschmiedearbeit dieser Zeit mit Email und Edelsteinen. — Aus dem Quattrocento sind zerstreut zwischen den prächtigen Arbeiten späterer Zeit noch einzelne sehr vornehme grössere Gefässe des Mediceerschatzes erhalten: meist aus tief gestimmten Halbedelsteinen (z. Th. römischer Herkunft) in schlichter, wirkungsvoller, meist noch gothischer Fassung mit eingeschliffenen Initialen der Besteller.

In dem vegetabilischen Ornament, in der Bildung der Arabeske darf man hier wohl nirgends mehr die unabhängige, elastische Schönheit der frühern Renaissance suchen, allein innerhalb der Grenzen der Gattung hätte diese wohl überhaupt kaum eine Stelle gefunden. Das Wesentliche ist der vollkommene Einklang der reichen Formen und der Farben, der Gefässprofile und der Einfassungen und Zuthaten, der hier erreicht ist; allerdings scheinbar nur ein conventioneller Einklang, der aber gleichwohl classische Gültigkeit erlangt hat. Kostbare Steinarten, bei deren Bildung der Künstler schon auf die Form

des eben vorhandenen Stückes Rücksicht nehmen, und die er zu irgend einem Phantasiemotiv verarbeiten musste, gestatteten in der goldenen Einfassung nichts streng Architektonisches, auch keinen zu grossen plastischen Reichthum, sondern verlangten gerade die delicaten Henkel, Ränder etc. von Gold und Email, welche wir hier sehen. Und zwar wechselt insgemein flacheres Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. In den Farben ist mit feinstem Sinn das Richtige getroffen: zu Lapislazuli u. dergl. eine Einfassung von Gold und Perlen; zu rothbraunem Achat eine Einfassung von weissen Emailzierrathen und Diamanten auf schwarzem Grunde u. s. w. Eine Hauptconsequenz der freien Gefässform aber war die phantastische (und doch noch nicht fratzenhafte) Ausbildung einzelner Theile der Einfassung zu Masken, Nymphen, Drachen, Thierköpfen u. dergl., und hier scheint Benvenuto vorzüglich in seinem Elemente gewesen zu sein. Statt der reinen Arabeske gab er Leben und Beweglichkeit.

Von den geschliffenen Krystallsachen ist Einiges blos ornamentistischer Art, wie z. B. die herrlich mit Gold und Roth emaillirte
a Deckelschale in den Uffizien (mit den verschlungenen Buchstaben H und D, Henry II. und Diane de Poitiers), das Bedeutendste aber figurirt;
b so (ebenda) eine Art von Trajanssäule mit reicher Basis, zwei Schalen
c mit Nereidenzügen, eine Flasche mit Bacchanal, u. s. w.

Ausserdem befindet sich hier ein berühmtes Denkmal: das Käst-
d chen Clemens' VII. mit den in den Krystall geschliffenen Passionsgeschichten des *Valerio Belli, Vicentino* 1468—1546. Wie die Robbia, so ist Valerio, durch seinen Stoff zu einer Einfachheit der Darstellung genöthigt worden; man glaubt eines der reinsten Denkmäler damaliger Sculptur vor sich zu sehen, während sich bei näherer Prüfung der schwer sichtbaren Compositionen ein nüchterner Classicismus bemerkbar macht.

e Anders das farnesische Kästchen im Museum von Neapel (1540 bis 47), eine gemeinsame Arbeit des florentiner Goldschmiedes *Manno di Bastiano Sbarri* (c. 1500—70) und des Gemmenschneiders *Giov. Bernardi* aus Castel Bolognese (1495—1555), an dem die reiche Metalleinfassung das Uebergewicht hat über die Krystallschliffe (Jagden, Thaten des Hercules etc.). Als decoratives Ganzes einzig in seiner Art, ist es im Einzelnen bei trefflicher Arbeit doch minder erfreulich als das ebengenannte. Von *Manno* ausserdem im Schatz
f von S. Peter zwei Leuchter und die Silberstatuen der hh. Petrus und Paulus (1550). Von *Bernardi* im Verein mit dem Goldschmied *Jac. del Duca, Ciciliano* ist das nach einer Zeichnung *Michelangelo*'s
g für S. Maria degli Angeli in Rom bestimmte Ciborium in Gestalt eines achteckigen Tempels im Museum zu Neapel (1545). Ebenso arbeitete *Bernardi* mit dem Goldschmied *Ant. Gentili* von Faenza
h das Kreuz und zwei der Leuchter, die bei feierlichen Ceremonien

den Hochaltar von S. Peter schmücken (sonst in der Sacristei aufbewahrt, die andern vier erst unter Urban VIII. dazugearbeitet).

Leider ist von den erzgegossenen Prunkgegenständen, nach welchen Benvenuto's Lebensbeschreibung die Lust rege macht, nichts Sicheres mehr erhalten. — Die, welche bald nach ihm kamen, erbten das feine Gleichgewicht seiner Behandlung nicht, wurden auch wohl der sinnlosen spätmediceischen Liebhaberei für das Seltene und Schwierige unterthan. (Apostelstatuetten von kostbaren Steinen; Exvotorelief Cosimo's II. in den Uffizien.) — Von dieser Sinnesweise sonst kunstverdienter Regenten ist dann die florentinische Mosaiktechnik in „harten Steinen“ (pietre dure) ein unvergänglich zu nennendes Denkmal. Wir dürfen die unglaublich kostspieligen Arbeiten dieser Fabrik aus dem 17. u. 18. Jahrh. übergehen, da der selbständige und eigenthümliche künstlerische Zug darin ungemein schwach ist. Das Beste sind vielleicht einzelne Tischplatten mit Ornamenten auf schwarzem Grunde; von Arbeiten grössern Maassstabes nennen wir bei diesem Anlass die Reliefverzierungen von feinen Steinen in der Madonnenkapelle der a
Annunziata, die Wappen in dem grossen Kuppelanbau von S. Lorenzo b
und das Chorgeländer im Dom von Pisa. c

Das römische Mosaik, welches nicht auf dem principiellen Luxus harter Steine, sondern auf der mittelalterlichen Glaspaste beruhte und eine natürliche Fortsetzung des alten, nie ganz vergessenen Kirchenmosaiks war, konnte denn auch bis auf unser Jahrhundert ganz andere Dienste leisten. Zur Zeit des *Maratta*, unter Leitung der *Cristofani*, gab es die grössten modernen Altarbilder mit der Wirkung des Originals wieder. (Altäre von S. Peter.) d

Einen Uebergang von der plastischen Decoration zur gemalten bilden u. a. die sogen. M a j o l i k e n. Majolikascheiben, sogen. Bacini, finden sich schon an manchen mittelalterlichen Bauten in den Friesen und an den Thürmen als Schmuck angebracht, so an S. Maria in Piazza zu Ancona, S. Francesco zu Bologna, S. Ambrogio u. S. Eustorgio e
zu Mailand, S. Pietro in Ciel d'oro zu Pavia, S. Cecilia und S. Pietro f
in Grado in Pisa, an einigen Kirchen in Lucca u. s. f. Neuere Aus- g
grabungen haben erwiesen, dass an vielen Orten Italiens seit dem 13. Jahrh. und wohl schon früher derbe, aber in Farbe und Reflex oft, von orientalischen Vorbildern beeinflusste Majoliken verfertigt wurden. Sodann wurde die Majolika in der Schule der Robbia auch zu elegantem Cassettenwerk an kleineren Decken und Gewölben, wie zu Fussböden (s. w. unten) verwandt. Die hauptsächlichsten der davon erhaltenen Beispiele am Tabernakel in S. Miniato und an h
der Vorhalle von S. Croce in Florenz, an der Vorhalle des Domes i
zu Pistoja, an den zwei Sacellen in der Kirche von Impruneta. Die k
Gefässe der Robbia beschränken sich auf die sehr geschmackvollen

mit Gold gehöhten blauen Prunkvasen. Die glasirten Geschirre vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. endlich wurden in den Fabriken von Florenz, Faenza, Caffagiolo, Siena, Deruta, Gubbio, Pesaro, Urbino, Venedig, während der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. hauptsächlich in Urbino und Castel Durante im Herzogthum Urbino angefertigt. Die grössere Zahl der besten Geschirre befindet sich im
a Ausland; in Italien bewahren z. B. das Museum von Neapel, die Villa
b Albani bei Rom, der erzbischöfliche Palast in Loreto (aus der alten
c Apotheke) noch grössere Sammlungen; hervorragendere Stücke besitzen
d u. a. das Museo Nazionale zu Florenz, die Museen zu Arezzo und Faenza,
e Municipio in Pesaro, Museo Civico in Bologna, Museo Correr in Venedig.
f Im Museum von Neapel ist besonders das einfach prächtige Service
g Cardinals Alessandro Farnese (blau mit aufgemalten Goldornamenten)
zu beachten.

Es sind fast die Farben der Robbia (s. u. Sculptur), gelb, grün, blau, violett, neben einem prächtigen Braunroth, auf welche sich die Majolikenmaler beschränkten; in diese trugen sie Geschichten und Ornamente über, erstere grossentheils nach Compositionen der römischen Schule, auch *Rafael*'s selbst. (Einer der Urbinaten dieses Kunstzweiges hiess *Raffaele Ciarla*, was Spätere unrichtig auf Rafael selbst verstanden.) Auch *Giov. Batt. Franco* lieferte viele Zeichnungen. Unseres Erachtens ist indess das Ornamentale bei Weitem das Wichtigere, sowohl die kecke plastische Bildung des Gefässes selbst mit Thierfüssen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen etc., als die aufgemalten Zierrathen. Für die letztern war die Beschränkung in den Farben offenbar eine jener wohlthätigen Schranken, welche das Entstehen eines festen und sichern Stiles begünstigen. Das schon etwas vorgerückte 16. Jahrh. verräth sich allerdings in einzelnen barocken Formen, allein im Ganzen und namentlich in den frühen Arbeiten ist das Ornament doch vom Besten dieser Zeit (zumal wo es zart und dünn auf einem vorherrschenden weissen Grunde steht).

Was giebt diesen einfachen Geschirren einen solchen Werth? Unsere jetzige Fabrikation liefert ja ihre Sachen viel sauberer und raffinirter. — Die Majoliken sind eben keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formgefühls, in jeder Scherbe lebt ein Funke persönlicher Theilnahme und Anstrengung. Sodann sind sie wirkliche Gefässe; das Schreibzeug (es giebt deren sehr schöne) will keinen Altar, die Butterbüchse kein Grabdenkmal vorstellen. Der grösste Theil der reicheren Stücke war jedoch von vornherein nur zur Decoration bestimmt.

Zum Schluss muss hier noch von der gemalten Decoration und von ihren wichtigsten Leistungen die Rede sein.

Die Gattung als solche ruht hauptsächlich auf den Schultern

einiger grossen Historienmaler, deren Sache sie auch in Zukunft sein und immer wieder werden wird. Alle blossen Decoratoren, welches auch ihr Schick und ihre Keckheit sein möge, können sie auf die Länge nicht fördern, ja nicht einmal auf der Höhe halten; von Zeit zu Zeit muss der Historienmaler im Einklang mit dem Architekten die Richtung im Grossen angeben. Die Gattung ist entstanden als Einfassung um historische Fresken, als deren Begrenzung im baulichen Raum. Schon die Malerei des 14. Jahrh. hatte gerade diese Arabesken sehr schön in ihrer Art ausgebildet und mit Polygonen, Medaillons u. dergl. unterbrochen, aus welchen Halbfiguren (Propheten, Sibyllen u. dergl.) hervorschauen. Die meisten der unten zu nennenden Fresken dieser Zeit sind so umgeben. Das 15. Jahrh. konnte eine solche Einfassung noch viel weniger entbehren; wie der Prachtrahmen für das Tafelbild, so war die Wandarabeske für das Fresco nichts Anderes als die nothwendige Form, in welcher der überreiche Lebensinhalt des Gemäldes harmonisch auszuklingen strebte. Ausserdem aber wurde sie auch zur blossen Decoration von Bautheilen nicht selten angewandt.

Sie will während des 15. Jahrh. meist noch die Architektur und Sculptur nachahmen; daher ihre Einfarbigkeit, grau in grau, braun in braun u. s. w. etwa mit einzelnen aufgesetzten Goldverzierungen; auch wiederholt sie die uns vom Marmor her bekannten Motive, nur reicher und mit stärkerem Aufwand figürlicher Zuthaten. In letztern scheute man sich auch an der heiligsten Stätte nicht vor der antiken Mythologie. Wo der Raum es zuliess, wurden über Gesimsen und Postamenten noch allegorische Figuren, Putten u. dergl. meist in derselben Farbe hingemalt. — An den gewölbten Decken aber, und bald auch an den Wandpfeilern etc., versuchte man gegen Ende des Jahrhunderts reichere Farben, z. B. Gold auf Blau, und colorirte endlich die einzelnen Gegenstände theils nach dem Leben, theils conventionell. Einzelne Künstler setzten auch die Zierrathen plastisch in Stucco auf. Bisweilen wird sogar die Wirkung der Fresken durch eine so reiche und bunte Einfassung beeinträchtigt. — Unterhalb der Fresken wird zuweilen der Wandsockel mit Teppichmustern verziert; (z. B. Sixtinische Kapelle zu Rom); wie sie auch sonst an Wandfüllungen als Ersatz wirklicher Teppiche vorkommen, so in der Sala de' Gigli im Pal. Vecchio zu Florenz.

Abgesehen von den in den Bildern selbst und zwar sehr reichlich (S. 110) dargestellten Architekturen giebt die Einfassung von
Filippo Lippi's Fresken im Dom von Prato eines der frühern Bei- a
spiele der Gattung; ebenso die Einrahmungen des *Benozzo Gozzoli*
im Camposanto zu Pisa. *Domenico Ghirlandajo* ist hierin meist sehr b
mässig, *Filippino Lippi* in den Fresken der Kap. Strozzi in S. Maria c
Novella zu Florenz und in der Kap. Carafa in der Minerva zu Rom da- d

gegen schon viel reicher, und die peruginische Schule geht vollends
oft über das Maass hinaus. Von *Pinturicchio* sind fast alle frühen
Fresken reich mit gemalten Pilastern, Gesimsen u. s. w. verziert (Six-
a tina 1481—83, Kap. in Araceli 1484; 3. und 4. Kap. rechts in S. M.
b del popolo, 1485—89; Reste der Deckenmalereien an der jetzigen
c Galleria delle statue im Vatican 1487; die zwei geschmackvollen
d Decken im Pal. dei Penitenzieri [an einer Deckenconsole dat. 1490]
— alles noch unvermischte Repräsentanten des Quattrocentodeco-
rationsstils).

Pinturicchio fällt aber auch die Einführung der sogen. „Grotesken"
in die Renaissancedecoration zu. Ihr frühestes Denkmal ist das Appar-
e tamento Borgia im Vatican, 1493—95, das wohlerhaltene, überaus
reiche Musterstück der farbenkräftigen, phantastisch heitern, erst nur
noch beschränkt antikisirenden Decoration, wie sie sich weiter um die
Wende des Jahrhunderts ausbildete, ehe mit der Entdeckung der Titus-
thermen zu Beginn des Cinquecento der durchaus auf die Nachahmung
der Antike basirte „Loggienstil" sie verdrängte. (Die von Pinturicchio
f 1496—98 vorgenommene Decoration des Torrione und einiger obern
Gemächer in der Engelsburg ist untergegangen.) Selbstverständlich
konnten beide Stile, — jener der Frührenaissance, der noch nach
plastischen Gesetzen decorirt, und der der Grotesken, der seine Ge-
bilde nicht organisch, sondern nur im schönen Schein aufbaut, —
sich nicht plötzlich ablösen; und so sehen wir Elemente des ersteren
nicht nur in der Decoration des Appartamento Borgia, sondern auch
noch in späteren Schöpfungen Pinturicchios, — der phantasievollen
g Umrahmung seiner Deckenmalereien im Chor von S. M. del popolo
h (erst 1505—9) und in der 4. Kap. rechts ebendort (um 1504—7) —
in Anwendung. Aehnlich seine am Ausgang des Quattrocento ent-
standene Ausschmückung mehrerer Zimmer im Erdgeschoss des Pal.
i Colonna: heidnische und christliche Scenen in Zwickeln und Lünet-
ten theils auf hellblauem, theils auf masaicirtem Goldgrund, in
Chiaroscuro mit reicher Stuccoornamentumrahmung.

Ausserhalb Roms begegnet uns der neue Groteskenstil in drei
bedeutenden fast gleichzeitigen Beispielen: *Perugino*'s Fresken im
k Cambio zu Perugia (1499—1500), ein Kompromiss zwischen der bis-
herigen Ornamentbildung des Meisters und der willkürlichen neuen
Methode, das noch den Mangel organischer Assimilation verräth;
Signorelli's ornamentale Wandbekleidungen unter den Fresken der
l Kapelle S. Brizio im Dom zu Orvieto, worin der Meister ein tiefes
Gefühl für den Werth der Gattung offenbart. Er wollte in den kleinen
Scenen der Medaillons mythologische und danteske Gegenbilder zu
seinen Weltgerichtsfresken geben. Kein Maler des späten Italiens
hat wohl die Sache so ernst genommen; allein da er daneben in den
Füllungsfeldern die tollste Groteskenwirthschaft ausbreitet, geräth er

in Widerspruch zwischen dem Ernst des Quattrocentisten und der Aus-
gelassenheit der neuen Zierweise. *Pinturicchio* dagegen setzt sich in
seiner Decke der Libreria des Doms von Siena (1502—3) über den [a]
Conflict beider Zierweisen leicht hinweg, indem er sie in gar keinen
Zusammenhang mit den historischen Wandbildern bringt. Als Ganzes
verräth seine Leistung durch die Berechnung der Farbenwirkung den
Einfluss antiker Innendecorationen und eine staunenerregende Ver-
trautheit mit dem Material.

Peruginer und Sienesen haben auch die Eintheilung und Ver-
zierung der Decken in zwei vaticanischen Zimmern zu verantworten.
In der Stanza dell' Incendio liess Rafael die Arbeiten seines Lehrers [b]
ganz, in der Camera della Segnatura und wohl auch in der Sala dell'- [c]
Eliodoro von den Malereien *Sodoma*'s einen Rest und die Gesammt- [d]
anordnung bestehen. — Die schönste Leistung des frühern Stils viel-
leicht: *Peruzzi*'s Decke im Galathea-Saal der Farnesina zu Rom. [e]

Im 16. Jahrh. dauert der bisherige Stil ausserhalb Roms noch
einige Zeit fort. So z. B. in *Franciabigio*'s Einfassungen um die
Malereien A. del Sarto's im Scalzo zu Florenz. — *Ridolfo Ghirlan-* [f]
dajo's gemalte Ornamente in der Sala de' Gigli und in der Kap. S. [g]
Bernardo des Palazzo Vecchio sind in dieser Art mittelmässig, zumal [h]
die letztern, wo die figurirten und die ornamentirten Felder einander
ganz gleichartig sind (Grau auf Gold). — Besonders zierlich und mit
grosser Absicht behandelt sind die Einfassungen der Fresken *A. As-*
pertini's in S. Frediano zu Lucca (links). [i]

Es ist schwer, in dieser Gattung die Grenzen der Decoration scharf zu bestimmen. Neben der bloss einfassenden Arabeskenmalerei tritt, wie man sieht, hauptsächlich an den Gewölben eine d e c o r i r e n d e Malerei auf, deren Inhalt, abgesehen von einzelnen örtlichen oder allgemein symbolischen Beziehungen, ein wesentlich freier ist. Der kirchliche Bilderkreis nämlich, welcher sich zur Zeit der Giottesken auch über die Gewölbe erstreckt hatte, verliert seinen Alleinwerth; neutrale, bloss für das Auge angenehme Figuren und Scenen, Reminiscenzen aus der alten Mythe und Geschichte nehmen selbst an geweihter Stätte seine Stelle wenigstens theilweise ein. Es ist das Wesen der Renaissance, dem Schönen, Lebendigen und Charaktervollen, auch wenn es beziehungslos ist, den Vorzug zu geben.

Beträchtlich grösser als in Mittelitalien war der Aufschwung der gemalten Decoration in Oberitalien, dessen Backsteinbau gewissermaassen darauf als auf einen Ersatz für die mangelnden Quader angewiesen war. Zudem hatte hier die am meisten decorativ gesinnte Schule, die von Padua, ihren Sitz. Erhalten ist Wenigeres, als man erwarten möchte, doch wenigstens Ein wichtiges und umfassendes Beispiel.

a Als in den Eremitani zu Padua eine gothische Kapelle von der gewöhnlichen Form (eines Quadrates und eines golygonen Ausbaues) durch die Schüler des Squarcione, vorüglich durch den grossen *Andrea Mantegna*, mit den Geschichten des heiligen Jacobus und Christophorus ausgemalt wurde, erhielt sie auch in den einfassenden und bloss baulichen Theilen einen Schmuck, der in der Art dieser Zeit classisch heissen kann. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst gemalte Rahmen grau in grau mit Fruchtschnüren, Köpfen u. s. w.; über diesen hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben heben sich die Rippen als grüne Laubwulste mit grauen Arabesken eingefasst ab; im Polygon schwingt sich von Rippe zu Rippe die reichste Fruchtschnur mit weissen Bändern; im Quadrat umgeben ähnliche Fruchtschnüre die Medaillons mit den Evangelisten auf Goldgrund. Der übrige blaue Raum dient als Hintergrund für die Gestalten des Gott-Vater, einiger Apostel und (im Quadrat) rothgeflügelter Putten mit Spruchbändern. Alles so weit erhalten, dass man sich den Eindruck des Ganzen herstellen kann.)

Ungleich tiefer steht bei aller Pracht und Zierlichkeit die Decoration der Cappella S. Biagio (links am Ende des Seitenschiffes) an
b SS. Nazaro e Celso zu Verona, ein frühes Werk des in der Folge als Architekt berühmten *Giov. Maria Falconetto*. (Auch das Figürliche zum Theil von ihm, zum Theil von *B. Montagna*.) Weder in dem viereckigen Unterbau und dem polygonen Ausbau, noch in der Kuppel folgt Einfarbiges, Mehrfarbiges, Goldfarbiges mit der rechten Consequenz auf einander; aber die Detailwirkung ist noch in dem kläglichen Zustande des Ganzen eine sehr angenehme. In der Kuppel zwei Kreise Cassetten für Engelgestalten; der Cylinder mit steinfarbener Pilasterstellung für Heilige; der Fries darunter ein Nereidenzug auf farbigem Grunde; an den Zwickeln die farbigen Evangelisten zwischen steinfarbenen scheinbaren Reliefs etc. Derselbe Meister hat auch die
c Seitenschiffswände des Domes von Verona 1503 mit decorativen Fresken geschmückt, die nicht gewöhnlichen Sinn für perspectivische Raumgliederung bekunden und in der vorwiegend architektonischen Conception die Vorliebe ihres Schöpfers für die Baukunst, namentlich für die classische verrathen, während die sparsame Verwendung von Farbe (zumeist grau in grau) für wenig koloristische Begabung zeugt.

Den Ausgang der paduanischen Weise in die der classischen Zeit bezeichnet dann recht schön und würdig die Gewölbeverzierung in der
d Sacristei von S. Maria in Organo zu Verona von *Franc. Morone*, welcher wenigstens die eigentlichen Malereien geschaffen hat.

Eine Auswahl von guten gemalten Arabesken für schmale Wand-
e streifen bietet SS. Nazaro e Celso in Verona (Füllungen an den

Pfeilern zwischen den Seitenaltären); Fruchtschnüre mit und ohne Putten, goldene Candelaber, Ziergeräthe aller Art etc. auf dunklem Grunde.

Mit an erster Stelle unter allen farbigen Decorationen der Renaissance steht die prächtig-einfache Ausmalung der Certosa bei Pavia, vielleicht nach *Borgognone*'s Angaben. Farbige Cassettirung a
der Gewölbefelder, perspectivische Architekturen, Kränze etc. an den Wänden bilden ein Ganzes von unvergleichlicher Schönheit. (Die Fenstereinrahmungen am rechten Querschiff z. Th. von den drei Fenstern an der Südseite der Cathedrale zu Como inspirirt.) Sicher von ihm die Sacristeidecke in S. Maria della passione zu Mailand, um b
1500—10: der Gewölbspiegel als sternbesäeter Himmel, die Kappen mit reichen Arabesken auf Goldgrund, in den Lünetten Halbfiguren von h. Mönchen, — von strengem, im Colorit fast düstern Gesammteffekt.

Von lombardischen farbigen Decorationen hervorragend: *Giov. della Chiesa*'s (seit 1492) Arabesken und *Callisto Piazza*'s figürliche Pilaster (seit 1540) in der Incoronata zu Lodi; die edle und reiche c
Pfeilerbemalung im Monastero Maggiore zu Mailand, auch der Schule d
der *Piazza* von Lodi zugeschrieben. Die Decke der Capp. degli e
Apostoli in der Madonna zu Saronno um 1528 von *Bern. Luini*: im Scheitel ein Rund mit perspectivischer Attrappe à la Mantegna, an den Laibungen der Tonne Engel mit den Leidenswerkzeugen, alles von reichen Goldarabesken auf blauem Grunde umrahmt.

In einem Privathause zu Bergamo (an der Hauptstrasse von der f
Piazza zum Castell) ist noch eine gewölbte Zimmerdecke (volta a specchio) aus der Zeit des ehemaligen Eigenthümers, nämlich des Condottiere Colleoni, leidlich gut erhalten: in der Mitte ein segnender Gott-Vater; an den Gewölbezwickeln Rundbilder (Halbfiguren der Apostel), getragen von einfarbigen nackten Gestalten; in den Lünetten etwas grössere Rundbilder (meist Porträts), Alles etwa von mittelguten mailändischen Händen um 1470. Als vermuthlicher Empfangsraum des angesehensten Kriegsunternehmers jener Zeit wird das Zimmer damals an den Wänden wohl reiche Teppiche gehabt haben.

Für Parma scheint ein im historischen Fach unbedeutender Maler, *Alessandro Araldi* († 1528), der Hauptrepräsentant der von Padua ausgegangenen Zierweise gewesen zu sein. Von ihm ist in dem Kloster S. Paolo zu Parma, hinter dem Gemach mit den Fresken g
Correggio's, das Gewölbe einer Kammer mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern etc. auf blauem Grunde ausgemalt; in den Lünetten ringsherum heilige Geschichten. Diesen oder einen ähnlichen Stil zeigen nun auch die ältern Verzierungen der Pilaster

a und Gewölberippen in S. Giovanni, auch die schöne masaicirte Nische
b des rechten Querschiffes im Dom (mit Goldgrund). Auch in S. Sisto
c zu Piacenza gehört Manches an den betreffenden Bautheilen derselben
Art an. — Mit der grossen Umwälzung aber, welche *Correggio* in die
Malerei jener Gegend brachte, drang auch in diese Gattung ein anderer Stil ein; die Putten (Kinderengel) verdrängen das Vegetabilische
mehr und mehr und füllen endlich die Pilaster, Friese etc. fast ganz
an. Von den Schülern Correggio's hat sich *Girolamo Mazzola* durch
d die Bemalung des Gewölbes im Hauptschiff des Domes vielleicht einen
grössern Namen verdient als durch seine Altarbilder, und wenn man
darüber streiten kann, ob die Kappen eines mittelalterlichen Gewölbes
überhaupt bemalt werden sollen, so wird man doch zugeben, dass
die Aufgabe wohl selten schöner gelöst worden ist. (Farbige Medaillons
mit Brustbildern, Putten, Fruchtkränze, zweifarbige Einrahmungen
e der Gewölberippen u. s. w.) Die neueren Malereien in S. Giovanni,
hauptsächlich der Fries, sind weniger glücklich, indem hier Vollfarbiges (Sibyllen, Putten u. s. w.) und Einfarbiges (heilige Geschichten),
noch dazu von verschiedenem Maassstab, auf Einer Fläche vereinigt
f sind. Die Pilasterverzierungen etc. in der Steccata scheinen von ge-
g ringeren Händen zu sein, ebenso die neueren Bestandtheile in S. Sisto
zu Piacenza.

Ferrara hat in dieser Beziehung Einiges nicht bloss aus der
h guten Zeit, sondern auch von bekannten Künstlern aufzuweisen. Im
Erdgeschoss des erzbischöflichen Seminars sind noch die grau in
grau gemalten Decken zweier Gemächer von *Garofalo* (bez. 1519)
erhalten, welche einen frisch von Rom gebrachten Schwung verrathen,
noch nicht in der Art der Loggien, sondern der Stanzen. Der Stil
der Ornamente ist der Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne Schwere
angepasst. — Darauf folgt, ebenfalls noch vom Besten, die Bemalung
i von S. Benedetto; ausser einem durchgehenden Fries mit Genien
sind vorzüglich die Tonnengewölbe mit ihren von reichen Bändern
eingefassten Cassetten beachtenswerth; dies Alles ist nur grau in
grau mit wenigem Goldbraun; die Farbigkeit wurde aufgespart für
die Flachkuppel, und die figürliche Composition in vollen Farben für
die Hauptkuppel und die drei Halbkuppeln der Abschlüsse. (Diese
von *Vincenzo Veronesi* ausgemalt.) Die untern Theile sind weiss geblieben oder überweisst. — Von geradezu classischer Eintheilung
k und Färbung sind zwei Decken des Pal. Scrofa-Calcagnini von *Ercole
Grandi*, die eine grössere gegen die blaue Luft eine Rampe in Verkürzung zeigend, über welcher junge Leute in reicher Tracht lehnen;
die andere mit zierlichen kleinen Darstellungen in matten Farben in
den Kappen und den Lünetten zwischen denselben (um 1510).

Den Ausgang der Gattung in sinnlosen Schwulst zeigen hier die

von *Girolamo da Carpi* in S. Francesco gemalten Zierrathen (um a
1550, S. 157 d) und vollends diejenigen in S. Paolo (1575). b

Von den Arabesken profaner Gebäude sind diejenigen, welche die zahlreichen Malereien *Dosso Dossi's* und seiner Schule im Castell c
umgeben, nicht von höherer Bedeutung. Freier und angenehmer ergeht sich dieselbe Schule in den Deckenmalereien der sämmtlichen einigermaassen erhaltenen Räume der Palazzina (S. 159 e); der aller- d
dings erst von den Loggien abgeleitete Stil offenbart hier durch den Rauch der Schmiedewerkstatt hindurch, als welche das Gebäude jetzt dient, seinen unzerstörbaren Reiz.

Von venezianischen Arbeiten gehört die Mosaicirung des Sacristeigewölbes in S. Marco hierher, von welcher unten. e

Die grosse Veränderung, welche zunächst in Rom mit diesem Decorationsstil eintritt, datirt wohl hauptsächlich von der Entdeckung der Thermen des Titus. Die Maler in Rom vom Ausgange des 15. Jahrh., insbesondere Pinturicchio, sowie im folgenden Jahrzehnt die rafaelische Kunstgeneration lernten hier eine Menge neuen mythologischen und allegorischen Stoffes, einen neuen antiken Stil, eine neue Eintheilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerthe, eine neue Abwechslung von Stuccorelief und Zeichnung in bestimmtem Verhältniss zu den Farben, endlich den überaus dauerhaften antiken Stucco selber kennen. Sie verarbeiteten diese Elemente auf glänzend-geniale Weise, so dass ihre Werke neben den antiken eine ganz selbständige Gültigkeit behalten.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stockwerk des Cortile f
di San Damaso im Vatican geschah im Auftrag des vor Allem prachtliebenden Leo X. und war schon zu Bramante's Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweist. — *Rafael's* Verdienst bleibt es, dass die Loggien die schönste und nicht etwa bloss die prachtvollste Halle der Welt wurden. — Hier ist es der Mühe werth, dass sich das Auge nach Kräften anstrenge, um sich Alles, was noch irgend kenntlich ist, anzueignen. Nicht die Unbill der Witterung, sondern der elendeste Muthwille hat hier den grössten Schaden angerichtet; es hat eiserner Werkzeuge bedurft, um den Stucco des Giovanni da Udine von Wänden und Pfeilern abzulösen.

Von den Gemälden wird unten die Rede sein. Für die Ausführung des Decorativen bediente sich Rafael seit 1517 hauptsächlich des genannten *Giovanni da Udine*, eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel demselben vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist gänzlich unbekannt; Rafael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muss nicht bloss die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzel-

heiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft über seinen Antheil wird allerdings nie zu geben sein. Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von einem Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von Neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Rafael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Aehnlichem umsehen. Damit konnte es nicht gethan sein, dass der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies; denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel decoratives Detail von dorther entlehnt sein mag, so ist eben die Composition im Ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders.

Das grosse Geheimniss, wie das unendlich-Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Hauptpilaster, die Nebenpilaster, die Bogen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite[1]) von Wandfläche übrig liessen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste decorative Stil sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne dass nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung von je vier Gemälden sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolirter Räume angemessen war.

Eine Analyse dieses Ganzen würde ein umfangreiches Buch werden. Wie hier Stuccatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenstände und ihrer Gründe sich zueinander verhalten (oder verhielten), davon muss das Auge sich im Detail überzeugen. Auch die Mitwirkung der einst glasirten Bodenplatten (S. 209 b) ist dabei in Erinnerung zu bringen. Wer sich die Aufgabe setzt, bei jedem Besuch des Vaticans etwa eine Abtheilung des Ganzen genau durchzusehen, der wird einen bleibenden Eindruck davontragen und vielleicht in einer Anzahl von Figuren und Gruppen die unmittelbare
a rafaelische Zeichnung erkennen. (Die Gewölbemalereien in dem Gange zunächst unter diesen Loggien sind ganz von *Giov. da Udine*; sie stellten Rebenlauben dar, mit andern Pflanzen schön durchflochten und mit Thieren belebt.)

1) Die Malereien der blinden Fenster sind nicht von Giovanni: Das 5. (sog. schwarze) weist auf Paul III. (Farnesische Lilien). Auch das 2., 12. und 13. zeigen Landschaften späterer Hand.

Ein ähnliches decoratives Gefühl, nur in einem andern Stoffe
anders ausgesprochen, offenbart sich in den wenigen erhaltenen Rand-
arabesken der rafaelischen Tapeten (erste Reihe). Auch hier a
nimmt man eine bedeutende Mitwirkung des *Giov. da Udine* an. Ganz
kleine, isolirte Figuren und Ornamente wären hier nicht schön und
deutlich genug darzustellen, daher grössere Figuren; auch bildet
jedes Randbild ein Ganzes, sowohl in decorativer Beziehung als ver-
möge des durchgehenden allegorisch-mythologischen Inhaltes. Das
Vorzüglichste: die Parzen.

Eine wesentlich andere Aufgabe gewährte die grosse gewölbte
Decke der Sala de' Pontefici im Appartamento Borgia. In den daran b
stossenden Zimmern hatte Pinturicchio die Gewölbe im reichsten
Stil der Frührenaissance verziert; seine Arbeit, wenn auch decorativ
von hohem Werthe, erscheint erstaunlich unfrei, wenn man in den
vordern Saal tritt, den *Giov. da Udine* und *Perin del Vaga* nach der
Composition des ersteren Ende 1520 zu verzieren begannen. Die
Vertheilung der Farbenflächen, die edle Mässigung der Ornamente,
welche an einer Decke so wesentlich ist, die vortreffliche Bildung
des Details geben diesem Saale einen hohen Werth. Doch mögen
auch die Figuren der Planetengottheiten noch so schön erfunden,
die vier Victorien um das päpstliche Wappen ein noch so hoher
Triumph figürlicher Decoration sein, so ist gerade nichts lehrreicher
als die Vergleichung dieses Saales mit den Arbeiten, die dieselben
Meister nur einige Monate früher in den Loggien, sowie in der c
Loggia der Villa Madama (vgl. unten), ausgeführt hatten. Obgleich d
auch hier Rafael keinen Pinselstrich gethan, so lebte er doch noch,
und das genügte, um seine Schüler fast zur eigenen Höhe emporzuheben.

In den Stanzen hatte Rafael, wie gesagt, frühere Deckenver-
zierungen angetroffen und ganz (Stanza dell' Incendio) oder theil- e
weise (Camera della Segnatura) geschont. Was er mit der Decke f
der Sala di Costantino vorhatte, ist unbekannt. In der Stanza d' Elio- g
doro sucht er durch den ziemlich einfachen blauen Teppichgrund
der vier Deckenbilder den Eindruck des Leichten hervorzubringen.
Auch dürfen hier die bloss architektonischen Einfassungen der Kuppel-
bilder in der Cappella Chigi (S. Maria del Popolo zu Rom) nicht h
übergangen werden. Sie sind in ihrer Einfachheit vom edelsten
Decorationsstil gerade dieser Gattung; durchweg vergoldet; zu den
Mosaiken vortrefflich stimmend. — Meisterhaft hat *Giov. da Udine*
in der Farnesina die Festons gemalt, welche die Geschichten der i
Psyche einfassen.

Endlich die Vorhalle der Villa Madama bei Rom. Die Aus- k
führung des Gebäudes giebt die Erfindung *Rafael*'s nur unvollkommen
wieder. Sie soll von *Giulio Romano* herrühren, während alles Deco-
rative, auch in den Nebenräumen, dem *Giov. da Udine* angehört.

a Namentlich in der Vorhalle (1520—25) weht der Geist der Loggien
so rein und mächtig, dass Rafael, der kaum den Beginn der Arbeit
erlebte, doch als der moralische Urheber erscheint; in einzelnen der
eingesetzten Historien (nach Philostrat) glaubt man auch Motive seiner
Erfindung zu erkennen.[1])

b Die Stuccaturen in den unteren Hallen des schönen Pal. Massimi,
wahrscheinlich gleichfalls von *Giovanni da Udine*, reihen sich würdig
seinen Arbeiten im Vatican an. Ob Giovanni sie nach der Zeichnung des B. Peruzzi ausführte, ist ungewiss, da dieser im Jahre nach
dem Beginn des Baues starb.

Was wir nun noch beizufügen haben, ist neben diesen Leistungen nur von bedingtem, immer aber noch von beträchtlichem Werthe. Es handelt sich vorzüglich um gewölbte, scheinbar gewölbte oder flache Decken, denn für die Wände geschlossener Räume war jetzt in der Regel auf gewirkte Teppiche gerechnet, und die Pilaster, wo sie vorkamen, überliess man fortan fast durchgängig der Architektur. Ausserdem ist bei diesem Anlass eine besondere Gattung von Mauerdecoration im Grossen für offene Räume nicht zu übersehen.

Wir beginnen mit einem Gebäude, dessen einzelne verzierte Säle
und Zimmer sich wohl über ein Jahrhundert vertheilen; es sind
Räume jedes Maassstabes, in Art und Grad des Schmuckes höchst
verschieden, eine ganze Schule der Decoration, grossentheils der
bessern und besten Zeit, wie sie anderswo in dieser Mannigfaltigkeit
— abgesehen vom Vatican — kaum mehr vorkommt: Palozzo di
c Corte oder Pal. Ducale in Mantua, stückweise von den Gonzagen
weiter gebaut, zum Theil durch *Giulio Romano* 1525—31. (Dessen
dortige Fresken s. unten.) Von ihm ist u. a. die schöne Anlage der
d Sala de' marmi, d. h. des ehemaligen Antikensaales, völlig stucchirt
und im Thermenstil ausgemalt mit Tonnengewölben und mit Nischen
an den Schmalenden. In jedem Raum ist der Schmuck der Gewölbe
oder Decken und der darunter hinlaufenden Friese in Gestaltung,
Relief und Farbe proportional zum Ganzen, und dies von den grössten
Sälen bis in die kleinsten Gemächer. Unter den letztern ist das
e köstliche Camerino der Isabella Gonzaga-Este mit seinem Gewölbe
in feinem goldenen Cassettenwerk auf blauen Zwischenräumen noch
f aus früherer Zeit (kenntlich an dem Motto der Fürstin: nec spe nec
g metu). Von den Höfen ist der barocke Cortile di cavallerizza zu

* 1) In dem seit langen Jahren unzugänglichen Badezimmer des Card. Bibiena im Vatican war die Gesammtdecoration i. J. 1868 und 1869 im Wesentlichen noch erkennbar; mehr im antiken Sinne gehalten als in den Loggien, aber von viel geringerem Werthe. Die Ausführung wurde jedenfalls den schwächsten Schülern Rafael's überlassen. Die hübsche dornausziehende Venus ist nicht mehr dort; — das übrige Figürliche nach keiner Beziehung hin merkwürdig; dass die Horen Rafael's niemals hier waren, sieht man auf den ersten Blick.

beachten. (Das Ganze, in starkem Verfall, offenbart seinen Werth erst bei wiederholtem Besuch, wenn die Vergleichung der zahlreichen Räume möglich wird.

Völlig *Giulio*'s Schöpfung ist dann der vor der Stadt gelegene
Palazzo del Tè, seit 1525. Ueber die Architektur und die Fresken a
wird unten zu reden sein; in mehr als einem Saale mag man es bedauern; dass der Frescomaler das Uebergewicht über den Decorator gewann, welcher uns doch im Ganzen mehr anmuthet; in der Sala
de' Giganti sind die Ecken der Wände und des Gewölbes abgestumpft b
und die furchtbaren Historien rücksichtslos darüber weggemalt; auch
im Saal der Psyche biegt sich die Malerei um die Ecke, und das c
Festongerüste steht nur lose darin. Wo dagegen die Decoration ihr Recht behält, hat Giulio hier noch sehr Gutes geschaffen. Wiederum ist die Proportionalität bewundernswerth, welche zwischen der Grösse und Bedeutung der Räume und ihrem Schmuck herrscht, von der
wunderbaren Haupthalle gegen den Garten bis zu jenen zierlichen d
kleinen Gabinetti (eines mit achtseitiger Cupolette, ein anderes, ob-
longes, mit Muscheln in den Ecken der Decke). In der Sala de' Ca- e
valli, mit den Frescobildern der Prachtrosse jener Stuterei, für welche das Gebäude ursprünglich begonnen war, ist auch der grosse, derbe Rusticakamin völlig an seiner Stelle. Jenseits des Gartens, hinten
links folgt dann noch das Casino della grotta: eine frei im Thermen- f
stil verzierte Loggia, ein Gärtchen und die Grotte selbst mit ihren Nebenräumchen, alles winzig klein, aber eine echte Stätte der damaligen Kunst.

So besitzt Mantua ausser den vielartigen Decorationen des Pal. di Corte auch das grosse Gesammtwerk eines einzelnen Meisters. Für Gewölbe- und Decken-Formen, decorative Eintheilungen, Farbenwerthe, Behandlung des Stucco nach dem jedesmal richtigen Reliefgrad etc. (wobei namentlich die Mitwirkung *Franc. Primaticcio*'s in Betracht kommt, der hier in ganz jungen Jahren sein vielseitiges Talent am liebenswürdigsten entfaltete) finden sich in diesen beiden Gebäuden, wenn auch nicht lauter classisch gültige, doch ausserordentlich viele originale und schöne Vorbilder.

Von Rafael's sonstigen Schülern malte *Perin del Vaga*[1]) den Pal.
Doria in Genua aus (seit 1527). Das Decorative ist noch sehr g
schön, aber zum Theil überzierlich und bei Weitem nicht mehr in
dem grossen und freien Geist der Loggien gedacht. In der untern h
Halle die Flachdecke mit schweren, wirklichen römischen Geschichten bedeckt, statt des luftigen Olymps der Farnesina; in der Galleria

---

1) Von ihm Malereien nebst den Stuccaturen des *Raff. da Montelupo* in ver-
schiedenen Räumen der Engelsburg. Laut Vasari führte er in Rom eine Unzahl *
kleinerer decorativer Werke jeder Gattung aus, wovon noch Manches, jetzt namenlos, **
vorhanden sein könnte. — Hübsche Treppenhalle: Via Paola Nr. 51.

a die Gewölbeverzierungen im Einzelnen überaus elegant und vom feinsten Farbensinn beseelt (gemalte Mittelbilder; die Eckfelder Reliefdecoration Grau auf Blau, Grau auf Gold u. s. w.; prächtige b Motive in den Bändern), aber nicht mehr sicher der Architektur subordinirt; im Saal der Giganten eine höchst reiche und glücklich-originelle Einrahmung; in den (einzig noch sichtbaren) neun Zimmern der Stadtseite theils ähnliches, nur einfacheres Arabeskenwerk als Einfassung mythologischer und allegorischer Gegenstände an Zwickeln und Kappen der Gewölbe, theils farblose Stuccaturen.[1]) Die Wände, mit der Galleria, waren sämmtlich auf Behängung mit Teppichen berechnet.

Perino fand in Genua selbst eine nicht unbeträchtliche Nachfolge, die ihn aber doch nirgends erreichte und ihm nur die Effecte absah. Das Umständlichste in dieser Art ist die innere Decoration des Pal. c Spinola (Strada S. Caterina Nr. 13); auch das Erdgeschoss von Pal. d Pallavicini (Piazza Fontane amorose). Sonst wiederholt sich in den untern Hallen und an den Treppen der ältern Paläste ein System etwas magerer Arabesken und sparsamer Phantasiefiguren auf weissem Grunde, wie diese meist etwas dunkeln Räume es verlangten; oft dienen die Decorationen als Einfassungen um mythologische und historische Mittelbilder; andere Male herrscht sogar das Gemälde mehr, als für diese Räume billig, vor und namentlich mehr in historisch-wirklicher Raumbehandlung, als die Deckenmalerei leicht verträgt.

Von den ältern und bessern Arabesken geben folgende Gebäude in den untern Hallen, Treppen und obern Vorsälen einen Begriff: e Pal. Imperiali (Piazza Campetto); — Pal. Lercari (jetziges Casino, f Str. Nuova); — Pal. Carega (jetzt Cataldi, gegenüber).

In der aus Stuccaturen und Malereien gemischten Gewölbever- g zierung der Kirchen geht *Montorsoli* mit der Decoration von S. Matteo voran; auch hier war Perin del Vaga, speciell die Galleria des Pal. Doria, Anhalt und Vorbild. Die schwebenden Putten, womit *Luca Cambiaso* die Felder der Nebenschiffgewölbe bemalte, sind an sich zum Theil trefflich, aber viel zu gross für die kleinen Räume, an deren Rändern sie sich bei jeder Bewegung stossen müssten. — Eine ganz endlose Pracht von Gewölbeverzierungen und grossen historischen, daher schwer lastenden und ohnedies nur improvisirten Gewölbefresken verdankt dann Genua der Künstlerfamilie der *Carloni* und ihren Nachtretern. Das Ornament ist und bleibt durchgängig um einen Grad besser als in Neapel.

Auch *Jacopo Sansovino* hat in dieser Gattung wenigstens Eine h wichtigere Arbeit angegeben und geleitet: die Scala d'oro im Dogenpalast zu Venedig (1538). Als Ganzes steht diese Leistung aber

1) Für die Stuccoarbeit beschäftigte Perino den *Silvio Cosini* aus Fiesole.

wiederum eine beträchtliche Stufe tiefer als die Arbeiten des Perin del Vaga. Schon die gemeisselten Arabesken der Pilaster sind schwülstig und unrein; ebenso an den Tonnengewölben die Stuccoeinfassungen des *Aless. Vittoria*, der sonst in den kleinen Relieffedern manches Hübsche anbrachte, ebenso wie *Battista Franco* in den gemalten Feldern allegorischen und mythologischen Inhaltes. (Franco besass gerade für solche einzelne Figuren und kleine Compositionen von idealem Stil eine entschiedene Begabung, wie auch seine Gewölbemalereien in S. Francesco della Vigna, erste Kapelle links, darthun.) a
Das Ganze ist bei blendender Pracht schon im Princip nicht glücklich, indem die gemalten Arabeskenfelder im Loggienstil von den nebenhergehenden Stuccaturen erdrückt werden.

Wenige Jahre vorher (1530) hatte noch die Frührenaissance mit schönen Mosaikzierrathen auf Goldgrund das Gewölbe der Sacristei von S. Marco geschmückt. Einem Teppichmuster ähnlich, schlingt b
sich reiches, weisses Ornament um Medaillons mit Heiligenfiguren; derber farbig sind die Ränder der Gewölbekappen verziert; in der Mitte concentrirt sich der Schmuck zur Form eines Kreuzes.

Es giebt ausserdem eine von *Sansovino* (nicht von *Falconetto*) entworfene, von *Tiziano Minio* nach 1540 ausgeführte ganz harmonische und vorzüglich schöne Decoration: nämlich die weisse, mässig vergoldete Stuccatur am Gewölbe der Kapelle des h. Antonius im c
Santo zu Padua (s. S. 198 c). Leicht und doch ernst, trefflich eingetheilt; leises und doch vollkommen wirksames Relief der Zierrathen und des Figürlichen.

Ganz in der Nähe steht Pal. Giustiniani (Nr. 3950), dessen beide Gartenhäuser, 1524 von *Falconetto* erbaut (s. S. 291), eine theils stuc- d
chirte, theils gemalte Decoration — Ornamente und Figuren — enthalten, welche man ihrer Schönheit wegen von Rafael erfunden glaubte. Es ist wenigstens anzunehmen, dass Falconetto, dem die Erfindung und z. Th. auch die Ausführung des Ganzen angehört (an letzterer war auch *B. Ridolfi* aus Verona und für die Malereien *Dom. Campagnola* betheiligt), ohne Kenntniss der Loggien dieser Schöpfung nicht fähig gewesen wäre. Ueberreste einer ähnlichen, wenn auch weniger reichen Decoration, die *Falconetto* zwischen 1521 und 1524 unter Mitwirkung *Daniele*'s *da Volterra* für den malerischen Theil schuf, haben sich in der Villa Trivulzio am Salone, bei Rom erhalten. e

Giovanni da Udine selber soll in seinen alten Tagen als Glasmaler die Fenster der Biblioteca Laurenziana in Florenz und die des f
geschlossenen Ganges im dritten Hof der Certosa mit jenen Arabesken g
ausgefüllt haben, welche zwar sehr hübsch und für das Tageslicht vortheilhaft, aber doch ein sehr matter Nachhall der Loggien sind, so dass man sie lieber einem Andern zutrauen möchte, was auch durch die Zeit ihrer Entstehung (bis 1568, während Giovanni schon 1564

starb) wahrscheinlich wird. — Sie gehören zu den letzten Glasgemälden der italienischen Kunst; auch wollen sie bloss zarte Zierrathen rings um ein kleines einfarbiges Mittelbild oder Wappen vorstellen.

a Im Palazzo Grimani zu Venedig bei S. Maria Formosa, erster Stock, eine mit grösster Meisterschaft gemalte Saaldecke: eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, kräftig und harmonisch in der Farbe, als Ganzes von hinreissender Wirkung; ausserdem zwei kleinere Zimmer-
b decken mit Stuccodecor und mythologischen Malereien, und eine Lünette mit allegorischer Scene, — alles dies urkundlich 1539 und 1540 von *Giovanni* ausgeführt. (Das Treppengewölbe ein Werk *Fed.*
c *Zaccaro*'s.) — In Udine selbst: eine farbige Decke des Palazzo Arcivescovile.

Den Arbeiten des Giovanni verwandt, doch nicht mehr ganz vom Besten, sind die decorativen Arbeiten des *B. Peruzzi* und seiner Schule in und bei Siena; so das im Groteskenstil mit einzelnen kleinen
d mythologischen Sonnen geschmückte Gewölbe einer Gartenhalle der
e Villa Belcaro und die Malereien im Hof des Palazzo Saraceni.

Kehren wir zur gemalten Mauerdecoration der Interieurs zurück. Sie hatte inzwischen das Schicksal der Geschichtsmalerei getheilt und sich zum schnellen und massenhaften Produciren entschlossen. Ihr höchstes Princip wird die Gefälligkeit, das angenehm gaukelnde Spiel vegetabilischer, animalischer und menschlicher Formen nebst Schilden, Gefässen, Masken, Cartouchen, Täfelchen, auch ganzen eingerahmten Bildern, auf meist hellem Grunde. Nicht die Phantasie ist es, die da fehlt; eine grosse Fülle von Concetti aller Art strömt den Decoratoren zu; Laune und selbst Witz stehen ihnen reichlich zu Gebote; als Maler gehören sie noch immer dem furchtlosen 16. u. 17. Jahrh. an; aber das Gleichgewicht ist verloren, die schöne Vertheilung des Vorrathes nach Gattungen und Functionen im architektonisch gegliederten Raume. Sie glaubten, der Werth der Loggien beruhe auf dem Reichthum, während doch die Gesetzlichkeit dieses Reichthums das Wesentliche ist.

f Hierher gehören u. a. die im Jahre 1565 ausgeführten Arabesken im vordern Hofe des Pal. Vecchio in Florenz, hauptsächlich von *Marco da Faenza.* — Einen viel grössern Aufwand von Geist ver-
g rathen die Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien von *Poccetti*, welcher auch die Perlmutter-Incrustation der Tribuna angab. (Um 1581.) Sie sind vielleicht die wichtigste von diesen spätern Leistungen, überreich an trefflichen Einzelmotiven, aber als Compositionen im (allerdings wenig günstigen) Raum sehr unrein. (Die Fortsetzung im entschiedenen Barockstil bis in den Rococo hat wieder ihren besondern Werth.) Und doch ist Poccetti an anderer Stelle auch in der Anordnung

noch einer der Besten, wie das mittlere Gewölbefeld in der Vorhalle a
der Innocenti, die Deckenfresken in der Sacraments- und S. Antonius- b
kapelle zu S. Marco, die Halle des Seitenhofes links in. Pal. Pitti c
u. a. zum Theil mit Stuccatur gemischte Malereien beweisen. — Von Poccetti und in seinem Stil sind ferner viele der besten Decorationen
im Innern des Pal. Vecchio; besonders zu beachten die Gewölbe- d
decoration im Quartiere di Leone X. — Besonders gute Gewölbe- e
decken in den Erdgeschoss-Sälen des Pal. Giuntini, ehemals Stiozzi- f
Ridolfi, Via Valfonda 83.

In Rom concurrirte mit den Arabesken eine andere Gattung, die theils reine, theils zur Einfassung von eigentlichen Gemälden dienende, vorherrschend architektonische Stuccatur. Der Vorrang vor Allen, sowohl durch monumentale Wirkung als durch Klarheit und Reichthum der Zeichnung gebührt der Cassettirung Bramante's an den
Kuppelbogen der Peterskirche; die achteckigen Cassetten der Ar- g
caden, die zu den Nebenkuppeln führen, sind von Bramante oder Rafael. Ueberaus prächtig und monumental wirkt vor Allem die mit wappenhaltenden Genien und reichstem Cassettenwerk stucchirte Sala
regia im Vatican von *Antonio da Sangallo* d. jüng., ausgeführt von h
Perino del Vaga und *Daniele da Volterra*; ebenfalls von Antonio die
Cassettirung seiner Kapelle in S. Giacomo degli Spagnuoli. Auch i
der figurirte und ornamentale äussere Schmuck des Palazzo Spada k
zu Rom, von *Giulio Mazzoni* aus Piacenza (1540), gehört hierher.
Ein zweites Beispiel dieser Art nur noch am Pal. Crivelli in Via de' l
banchi vecchi 22, erbaut 1539. Wie diese Zeit ihre grossen mythologischen Bilder gerne in Stuccosculpturen einrahmte, zeigt der grosse
Saal desselben Pal. Spada; eine unrichtige Uebertragung in einen m
kleinen Maassstab ist die sog. Galleriola daselbst. Von sonstigen tüchtigen römischen Stuccaturen des sinkenden 16. Jahrh. nennen
wir beispielshalber: das Gewölbe von S. Maria de' Monti; — den n
hintern Raum rechts an S. Bernardo; — in S. Pudenziana: die Pracht- o
kapelle links, von *Franc. da Volterra,* mit Mosaiken nach *Fed. Zucchero*; p
— in S. Peter: das nur zweifarbig stucchirte Gewölbe der Vorhalle, q
von *Maderna*, welchem eine besondere Vorliebe für diese Gattung zugeschrieben wird. Bald herrscht mehr der Stucco, bald mehr das Fresco vor. Letzteres ist nur zu oft mit schweren historischen Gegenständen in naturalistischem Stil überladen, die am wenigsten an ein Gewölbe gehören. — Blosser Stucco, und noch sehr schön, an den
Treppengewölben im Palast der Conservatoren auf dem Capitol. r

Wenn hier der allgemeine Verfall der Gattung sich in den nachrafaelischen Gängen der Loggien von Pontificat zu Pontificat urkundlich verfolgen lässt, so hat die bloss gemalte Arabeske in Rom vielleicht nicht einmal diejenige Nachblüthe aufzuweisen, die Poccetti

a für Florenz repräsentirt. Die Malereien in der Sala ducale des Vati-
b cans, in der vaticanischen Bibliothek, in der Galleria Geografica ebendaselbst sind den florentinischen kaum gleichzustellen und interessiren mehr durch die Ansichten römischer Gebäude und die Landschaften des *Matthäus* und *Paul Bril*, welche wenigstens in der Geschichte der Landschaft eine bestimmte Stelle einnehmen. — Die Decke der
c Kap. Aldobrandini in der Minerva verräth einen sehr tüchtigen De-
d corator; ebenso die der Sagrestia de' Canonici im Lateran. Verhält-
e nissmässig gut: die Malereien in der Vigna di Papa Giulio, von den *Zuccheri* und *Prospero Fontana*.

Im ganzen aber unterliegt die römische Arabeske zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zuthaten, und verliert darob ihre Heiterkeit. Wie sollte sie z. B. in der Gall. Geografica
f zwischen der ganzen Kirchengeschichte (in den Bildern des *Tempesta*) mit ihrem echten Spiel aufkommen können? Rafael hatte in den Loggien so weislich das Heilige von der Arabeske getrennt gehalten.

g In Neapel manches Gute von diesem Stil; z. B. der Kreuzgang
h in S. Carmine und die Congregation in Monte Oliveto, von 1545.

Auch in Venedig war bald von der Decoration, wie sie noch in der Scala d'oro und in den oben (S. 242 u. 243 genannten paduanischen Werken lebt, grundsätzlich keine Rede mehr. Man gewöhnte sich daran, die Gewölbe weiss zu lassen (Kirchen Palladio's), die flachen
i Decken aber mit grossen Oelgemälden zu überkleiden. (Räume des
k Dogenpalastes seit den Bränden von 1574 und 1577, Scuola di S. Rocco, viele Sacristeien, kleinere Kirchen etc.) Die Zweckmässigkeit von Deckengemälden überhaupt und den hohen Werth mancher der betreffenden insbesondere zugegeben, bedurfte es doch eines idealen Stils, um selbst die idealen allegorischen Scenen erträglich zu machen, geschweige denn die schwer auf dem Auge lastenden historischen. Statt dessen wird eine naturalistische Illusion erstrebt; die einzelnen Geschichten machen den Anspruch, durch Goldrahmen hindurch als wirkliche Vorgänge gesehen zu werden, wovon bei Anlass der Malerei das Nähere. Die Rahmen selber bilden eine bisweilen grossartige Configuration, allein ihre Profilirung ist schon höchst barock und (zur Vermeidung des Schattens) meist flach. Nebenfelder werden wohl mit einfarbigen Darstellungen (bronzefarben, blaugrau, braun) einfacherer Art ausgefüllt, allein die starke goldene Einrahmung macht jeden zarteren decorativen Contrast zu den farbigen Hauptbildern unmöglich.
l — Immerhin sind wenigstens die Räume im Dogenpalast von den prächtigsten dieser Zeit; das stattliche untere Wandgetäfel, die Thüren mit ihren Giebelstatuen, die pomphaften Kamine mit allegorischen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in diesen Sälen waltet. Wenn es sich aber um wohl-

thuende, reine Stimmung handelt, so wird diese in den Räumen der rafaelischen Zeit sich eher finden lassen. Die umfassenden neuen Restaurationen haben hier Vieles modernisirt.

Ausser diesen Wand- und Deckenverzierungen gab es schon seit Anfang der Renaissance eine Verzierung der Fassaden, wie sie dem schmucklustigen Jahrhundert zusagte.[1])

Die Mörtelflächen zwischen den Fenstern, auch Bogenfüllungen, Friese etc. wurden, wo man es vermochte oder liebte, mit Ornamenten oder mit Geschichten bedeckt. Dies geschah theils al Fresco, theils allo Sgraffito (d. h. die Wand wurde schwarz gefärbt, ein weisser Ueberzug darauf gelegt und dann durch theilweises Wegschaben des letztern die Zeichnung hervorgebracht). Natürlich haben alle diese Arbeiten mehr oder weniger gelitten, auch wohl totale Erneuerungen erduldet. Es ist eine schwierige Frage, wie weit die architektonische Composition auf diesen Schmuck rechnete; an der
Farnesina zu Rom z. B., für welche bestimmte Aussagen existiren, a
vermisst doch das Auge denselben nicht, obschon er verschwunden ist (mit Ausnahme der Bogenfüllungen auf der Tiberseite im Garten, welche noch Victorien, Abundantien etc. von *Peruzzi*'scher Erfindung enthalten). In Rom war das Sgraffito und das einfarbige Fresco damals sehr beliebt; doch hat sich von *Polidoro da Caravaggio* und seinem Gehilfen *Maturino* nicht viel mehr erhalten als der Fries mit
der Geschichte der Niobe (an dem Hause Via della Maschera d'oro b
Nr. 7), der als grosse mythologische Composition eines der besten
Werke der rafaelischen Schule ist (Handzeichnung dazu in der Gall. c
Nazionale im Pal. Corsini); ausserdem Einiges an Pal. Ricci (Via d
Giulia, fast erneuert) und einzelnen kleineren Häusern in der Nähe
(Vicolo del Campanile 4 von *Polidoro*, Vicolo Cellini già Calabraga e
31, nach Entwurf *Bernini*'s). Die zahlreichen Fassadenmalereien *Pirro* f
Ligorio's, der darin später hervorragte, sind alle untergegangen. Ausser-
halb Roms hat sich an der Fassade am Pal. Arroni in Spoleto von den g
Sgraffiti, die sie ganz bedeckten, nur noch ein Fries mit Neptunszug und einzelne Gestalten berühmter Römer erhalten.

Ein Hauptsitz der Gattung aber wurde, wiederum wohl durch
Perin del Vaga, Genua, wo noch an der Gartenseite des Pal. Doria h
Aussenmalereien von seiner Hand erhalten sind. Die genuesischen Paläste, welchen bei dem vorherrschenden Engbau die kräftigere

1) Für diese ganze Gattung vgl. bei Vasari die Biographien des *Vincenzo da S. Gimignano*, des *Peruzzi*, des *Polidoro* und *Maturino*, des *Fra Giocondo* und *Liberale*, des *Cristofano Gherardi* gen. *Doceno* (für die ganze gemalte Decoration wichtig), des *Sanmicheli*, des *Garofalo* und anderer Lombarden, des *Taddeo Zucchero*, etc. — Dieser Quelle zufolge muss das Erhaltene zum Verlorenen in einem winzigen Verhältniss stehen. Die Fassadenmalerei bestimmte noch um 1550 offenbar die Physiognomie mancher Städte in wesentlichem Grade.

architektonische Ausladung versagt war, bedurften am ehesten eines Ersatzes durch Malereien. Das Ornament nimmt hier nur eine untergeordnete Stelle ein; es sind vorherrschend ganze grosse heroische und allegorische Figuren, selbst Geschichten, in mässiger architektonischer (d h. bloss gemalter) Einrahmung. Das Vollständigste und Beste, was mir aus der Zeit Perin's selber in dieser Art vorgekommen
a ist, sind die Malereien an dem Hause Piazza dell' Agnello Nr. 6; zwischen Friesen von Trophäen und andern von Putten sieht man Heldenfiguren, Schlachten, Gefangene, mythologische Siege etc. noch recht gut dargestellt. Auch die grau in grau gemalten Siege des
b Hercules, an der Rückseite des Pal. Odero (jetzt Mari, von Salita del Castelletto aus sichtbar) sind von ähnlichem Werthe. Dann folgt
c Pal. Imperiali (Piazza Campetto), vom Jahre 1560, mit seinen theils bronze-, theils naturfarbenen Aussenmalereien; — Pal. Spinola (Str.
d S. Caterina Nr. 13); — die Stadtseite des Gasthofes Croce di Malta;
e — Pal. Spinola (Via Garibaldi), sehr vollständig durchgeführt auch im Hofe. — Der Inhalt ist bisweilen speciell genuesisch: berühmte Männer und Thaten der Republik. Oft aber auch sehr allgemein, so dass man in Ermangelung anderer Gedanken z. B. mit den zwölf ersten römischen Kaisern vorlieb nahm, die in der Profankunst dieser Zeit ja ein förmliches Gegenstück zu den zwölf Aposteln bilden, — der architektonisch sehr bequemen Zahl zu Liebe, in der uns nun einmal ihre Biographien bei Sueton überliefert sind. — Schöne Fassade
f noch aus dem Ende des 15. Jahrh.: Vico S. Matteo Nr. 10.

Eine andere, eigenthümliche Ausbildung dieses Zweiges zeigt Florenz, wo wiederum der schon genannte *Poccetti* darin das Beste scheint geleistet zu haben. Schon die Frührenaissance hat hier in bloss ornamentalen Sgraffiti Treffliches aufzuweisen; zum Theil noch aus
g dem 15. Jahrh. die Fassaden: Piazza Pitti Nr. 18; Palazzo Torrigiani,
h Piazzi dei Mozzi Nr. 5; kleiner Pal. Corsi hinter S. Gaetano, Via Teatina Nr. 956, von *Andrea Feltrini* (1477—1548) sgraffitirt, dem Vasari die Einführung dieser Decorationsart (nach seinem Meister *Morto da*
i *Feltre*) in Florenz zuschreibt; Via S. Niccolò Nr. 141 mit einem
k schönen Fries festonhaltender Putten von c. 1475 und Borgo S. Croce Nr. 10 mit wunderschönen Arabesken, aus derselben Zeit; dass auch die gothische Zeit den Sgraffito schon gekannt hat, zeigt ein Palast
l in Via Maggio Nr. 15 um 1400. In der Folge wurden phantastische Figuren, Pane, Nymphen, Medaillons in dem noch schönen beginnenden Barockstil, auch ganze grosse historische Compositionen einfarbig an den Fassaden angebracht, wo sie zu den derben Fenstereinfassungen, Nischen mit Büsten, Wappen u. dergl. recht glücklich wirken.
m Haus Via della Scala Nr. 6; mehrere Paläste Ammanati's, wie Pal.
n Ramirez, Borgo degli Albizzi Nr. 24; auf Piazzetta S. Biagio beim
o Mercato Nuovo; Via Maggio Nr. 26 und Nr. 37; sowie Via de' Pepi

Nr. 5, im Hof; beide schlecht erhalten, aber gut u. s. w. (Wozu a
noch der grosse Palast auf Piazza S. Stefano in Pisa zu rechnen. b
Die zwei kleinern farbig bemalten Fassaden ebendaselbst sehr verwittert). — Aber auch die Bemalung in Farben wurde nicht selten versucht und hat sich verhältnissmässig besser gehalten, als man denken sollte. Wir nennen nur die Fresken (nach *Salviati* an Pal.
Coppi, Via de' Benci Nr. 20, die ehemalige Casa Pitti, Via S. Spirito c
15 und den sehr auffallenden Pal. del Borgo auf dem Platz vor S. d
S. Croce, dessen Malereien unter Leitung und Theilnahme des in seiner Art grossen *Giov. da San Giovanni* zu Stande kamen. Ihr Zweck war gleichsam, die mangelnde Raumschönheit der nordisch fensterreichen Fassade zu ersetzen.

Das Anmuthigste dieser Richtung ist vielleicht der Fries mit Genien in dem hübschen kleinen Hof *Nigetti's* im ehemaligen Camal-
dulenser-Kloster degli Angeli (zugänglich durch das Spital S. Maria e
Nuova) links von der Kirche, nach 1621. In der zweifarbigen Malerei tönt hier ein Echo der Robbia nach, obwohl die Formen der Putten schon manierirt sind.

Mit der völligen Ausbildung des Barockstiles (seit etwa 1630) nahm diese Art von Decoration auch in Florenz ein Ende; man scheint sie als etwas Kleinliches oder Kindisches verachtet zu haben; mit ihr zehrt die Architektur das letzte freie Zierelement auf. An ihre Stelle tritt, wo man der Decoration bedurfte, die Perspectivenmalerei, in welcher sich einst schon *Baldassare Peruzzi* auf seine Weise versucht hatte. Wir werden bei Anlass der spätern Epochen darauf zurückkommen.

Venedig besitzt in dieser Gattung nur noch Weniges und im Zustande fast totaler Zerstörung durch die Feuchtigkeit, aber von so grossen Meistern, dass man gerne auch die Trümmer aufsucht. So
war der Fondaco de' Tedeschi am Rialto (jetzige Dogana), ein grosses f
einfaches Gebäude vom Jahre 1506, vollständig bemalt von *Tizian* und seinen Schülern; hier und da ist noch ein schwacher Schimmer zu erblicken. Nicht besser erhalten sind die Malereien an der Ober-
wand des Klosterhofes von S. Stefano, von *Giov. Ant. Pordenone*, g
(s. unter Malerei. Aehnlich seine Malereien an einem Hause des
Kanals gegenüber dem Fondaco dei Turchi.) h

In Padua unter andern interessanten Resten ein Gebäude nahe
der Loggia del Consiglio, Nr. 318, mit reichem Puttenfries und präch- i
tigen liegenden Gestalten, augenscheinlich von einem Paduaner Schüler Tizian's, etwa *Domenico Campagnola.*

Endlich muss Verona vor allen Städten Italiens durch Menge und Werth bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein. Eine

besondere klimatische Ursache oder irgend ein innerer Fehler des Mörtels hat leider bei Weitem das Meiste davon zerstört, und auch das Uebrige ist nur dürftig erhalten, ungleich weniger als z. B. ähnliche Malereien in Florenz. An vielen Häusern ist nur etwa das Hauptbild seines religiösen Inhalts wegen geschont und (freilich auch durch Uebermalung) gerettet worden, während man die unscheinbar gewordenen Malereien der ganzen übrigen Fassade der Uebertünchung preis gab. Und doch wäre gerade das Ganze dieser Decoration unentbehrlich; mehr als irgendwo in Italien ist das Architektonische darauf berechnet, ja der Renaissancebau tritt aus keinem andern Grunde in Verona so mässig und einfach auf, weil ihm die Malerei zur wesentlichen Ergänzung diente.

Schon zur Zeit des gothischen Stiles war es in diesen Gegenden zur Gewohnheit geworden, die Wandflächen mit regelmässig, teppichartig wiederholten buntfarbigen Ornamenten zu bedecken und diese mit reichern Friesen und Bändern zu umziehen; das Mittelalter konnte des Bunten viel vertragen, zumal da letzteres unter der Herrschaft
a eines gesetzmässigen Farbensinnes stand, z. B. am Vescovado; an Porta
b S. Pietro, Nr. 4112; Vicolo S. Cosimo, Nr. 1426. Zur Zeit der Renaissance dauerte ein ähnlicher Schmuck fort; nur trat das Figürliche jetzt in sein volles Recht. Man begnügt sich nicht mehr mit dem einzelnen Bilde einer Madonna zwischen zwei Heiligen, sondern die ganze Fassade wird zum Gerüst für ruhige und bewegte, heilige und profane, einfarbige und vielfarbige Darstellungen.

Und zwar sind es grossentheils Arbeiten von sehr tüchtigen, selbst hie und da von grossen Künstlern. Schon im Anfang des 15. Jahrh. schuf z. B. *Stefano da Zevio* (1393—nach 1430) die Fresken einer thronenden Maria zwischen Heiligen und einer Geburt Christi an
c dem Hause Nr. 5303, Via di mezzo, vor Ponte Navi; noch ist genug davon erhalten, um die süsse Schönheit der Jungfrau, den Jubel der blumenbringenden Engel zu erkennen. Im folgenden Jahrhundert hat *Andrea Mantegna* selber diese Fassadenmalerei nicht verschmäht, und seine besten veronesischen Nachfolger fanden daran eine ganz wesentliche Beschäftigung; bis gegen Ende des 16. Jahrh. folgen dann die veronesischen Schüler der Venezianer. Es erhellt hieraus schon, welchen Werth diese bemalten Fassaden auch in technischem Betracht haben müssen; die Fresken an mehreren gehören zu den bestcolorirten der damaligen Zeit.

Dem Mantegna selbst wird irrthümlich Casa Borella, dalla
d Piazzetta Niccolò alla stella d'oro Nr. 1310, zugeschrieben; die grössern Wandflächen, durch goldfarbige Pilaster mit Arabesken abgetheilt, enthalten geschichtliche Scenen, auf baulichem Hintergrunde mit blauem Himmel; ein Fries ist mit Fruchtschnüren und Putten belebt, die Räume über den Fenstern mit Medaillons, welche Halb-

figuren enthalten und von Putten auf dunklem Grunde begleitet sind.
Für echt erklären Crowe und Cavalcaselle nur eine Fassade bei
S. Fermo in Pescheria, mit einer Reiterstatue u. a. Fragmenten. — a
Wie hier durchgängige Farbigkeit, so herrscht dagegen an Pal.
Tedeschi, Via S. Maria della Scala Nr. 962, von *Falconetto*, das Be- b
streben, die Wirkung dem Relief zu nähern durch einfarbige Dar-
stellung und zwar in Gelb. Der Inhalt ist, wie es diese Schule ganz
besonders liebte, classisch-historischer Art: die Allocution eines Kaisers.
Nur die Arabesken über den Fenstern sind gelb auf blau. — Nr. 835,
bei S. Eufemia, Corticella di S. Marco, von demselben, Schlachten c
und Puttenfriese. — Noch aus dem 15. Jahrh. stammt auch die Be-
malung des Häuschens Nr. 4800 bei San Tommaso, al Ponte acqua- d
morta, mit farbigen Novellenscenen, eingefasst von farbigen Pilastern
und grauen Friesen, von *Mocetto* oder *Caroto*; — ebenso der Fries
von Nr. 73, Via Ponte Pietra; auf violettem Grund steinfarbige e
Putten in allen möglichen Verrichtungen des Pizzicarol-Gewerbes
darstellend. — Aus der besten Zeit, etwa bald nach 1500, sind die
Malereien zweier kleiner Häuser auf Piazza delle Erbe: eines mit f
Mariä Krönung, zwischen festonhaltenden Putten etc.; — und ein
anderes, wo das obere Bild eine biblische Scene, das untere eine
Madonna zwischen Aposteln, der Zwischenfries ein von Putten beglei-
tetes Medaillon enthält, wahrscheinlich eine der schönsten Arbeiten
des *Caroto*. — Wie sonderbar aber bisweilen in dieser goldenen Zeit
Heiliges und Profanes gemischt wurden, zeigen die Malereien eines
Hauses zwischen diesem Platz und der Aquila nera, Via Feliciai g
Nr. 815, von *Aliprandi* und Andern: man sieht einen rafaelesken
Sündenfall; eine Madonna mit S. Antonius von Padua, weiter oben
aber tanzende Bucklige, eine Bauernhochzeit und eine Wasserfahrt.
— Ganz farbig, wie an den drei letztgenannten Häusern sind auch
die colossalen mythologischen Malereien des *Cavalli* an einem Eck-
haus der Piazza delle Erbe (Casa Mazzanti), worunter sich auch eine h
Darstellung des Laokoon befindet. — Es ist zu bemerken, dass an
all diesen Fassaden kein Versuch vorkommt, eine perspectivisch ge-
malte Architektur mit scheinbar an Balustraden und Fenstern sich
bewegenden Figuren illusionsmässig zu beleben. (Etwas der Art:
Via Leoni Nr. 1915, bei Ponte Navi.) — Der Palazzo del Consiglio, i
erbaut von Fra Giocondo da Verona, hat an den freien Mauerflächen
nur gemalte Ornamente, diese aber durchgängig.[1])

---

1) Bei diesem Anlass nennen wir einige Häuser, an welchen nur noch die Haupt-
bilder erhalten sind: Nr. 2987 auf Piazza Brà: Madonna von *Bonsignori;* — Nr. 2988: *
Madonna von *Caroto;* — Nr. 5522 jenseits Ponte delle navi: Madonna mit Heiligen,
Hauptwerk von *Franc. Morone;* — Nr. 4562: der Gekreuzigte mit Gott-Vater zwischen **
zwei Heiligen, von *Bart. Montagna;* — das Haus neben Nr. 1140 unweit Ponte Nuova:
treffliche Pietà mit Heiligen; — Via quatrana Nr. 5381: Madonna von *Domenico de'* †

Gegen die Mitte des 16. Jahrh. hin gewinnt die Gattung eine neue Ausdehnung und einen fast ausschliesslich mythologischen Inhalt; die einfarbige Darstellung, und zwar nach Stockwerken und Abtheilungen in den Tönen wechselnd (grün, roth, grau, violett, goldbraun etc.), beginnt entschieden vorzuherrschen.

Unter diesen ist vorzüglich die Bemalung zu nennen, womit
a *Domenico Brusasorci* den Pal. Murari della Corte völlig bedeckte. (Nr. 4684, links jenseits Ponte Nuovo.) Die Strassenseite enthält in farbigen, die Fluss- und Rückseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie, die Geschichten der Psyche, die Centauren- und Lapithenkämpfe, die Hochzeit des Seegottes Benacus (Lago di Garda) mit einer Nymphe, Tritonenzüge etc.; von Historischem den Triumph des Paulus Aemilius und die Gestalten berühmter Veroneser.
b — Ausserdem gehört zum Bessern: die Bemalung von Nr. 1878, Via
c Stella d'oro: Opfer und Waffenweihe, von *Torbido*; — Nr. 5502, Via Ponte Navi: Allegorisches und eine Scene aus Dante, von *Farinati*;
d — Casa Murari bei SS. Nazario e Celso, überweisst; — Nr. 1579, Via leoncino: grosse Fassade mit lauter Einfarbigem in der Art von
e Palazzo Murari; — Nr. 4195, Via S. Chiara, Casa Sacchetti mit einfarbigem Fries von *Battista del Moro*, u. a. m.

Mit dem Ende des 16. Jahrh. stirbt die Gattung aus. Sie theilt das auffallende Schicksal der ganzen Kunst des venezianischen Gebietes, welche es nach 1600 in keiner Weise mehr zu einer Nachblüthe brachte, wie wir sie in Bologna, Florenz, Rom und Neapel anerkennen müssen.

In Brescia war diese Fassadenmalerei einst ebenfalls sehr im Schwunge; ein bedeutender Localmaler, *Lattanzio Gambara*, hat sogar die beiden Häuserreihen einer Strasse (eines Theiles der jetzigen
f Contrada del Gambero) mit fortlaufenden farbigen Darstellungen mythologischen Inhaltes versehen. (Manches von ihm ausserdem in
g Thorhallen, Höfen etc., z. B. Nr. 318.) Neuerer Umbau hat das Meiste zerstört.

h In Bergamo: Contrada S. Pancrazio Nr. 291: Piazza del pozzo
i bianco Nr. 432. — In Mailand der Hof der Casa Ponti (Contrada dei Bigli Nr. 11). allegorische und Göttergestalten in reichem Arabeskenschmuck von *Salaino* oder *Giampedrino*, stark erneut; ebenso jener von Casa Pozzobonello-Isimbardi (Via Piatti); ausserdem Corso di
k Venezia Nr. 15 Casa Silvestri von *Bramante*. (?) Diesem (nicht

---

* *Morocini;* Via del Paradiso Nr. 5009: Opfer Abrahams; Hof des Pal. Tresa, Str. Porta
** Vescovo Nr. 5030: Fries; Corticella Vicolo del Paradiso, bei SS. Nazario e Celso, Nr. 4986: hübscher Puttenfries. — Von *Caroto:* Via della Scala Nr. 1310. — Von
† *Morone:* Via S. Tommaso Nr. 1562, Str. Porta Vescovo, Nr. 320 Piazza S. Marco, Madonna mit zwei Heiligen.

Leonardo) gehört auch wahrscheinlich die jüngst aufgedeckte Gestalt Mercur's oder Argus' in Architecturumrahmung in einem Saal des Castels von Mailand.

In Vicenza: Spuren von frühen Malereien am Pal. Schio (Corso); a
Ornamente an den Häusern Contrada Porti Nr. 847 u. 848 u. a. m. b

In Thiene der alte Pal. Colleoni (jetzt Porta) trefflich er- c
halten in seiner decorativen Bemalung.

In Udine, Conegliano, Treviso, Trient und fast allen Städten des venezianischen Gebiets und der Lombardei ist Einzelnes erhalten. In Treviso namentlich, wo *Pier Maria Pennacchi* und
Girolamo da Treviso thätig gewesen zu sein scheinen, ein Haus am d
Domplatz, 15. Jahrh., und eines bei S. Niccolò, 16. Jahrh. e



Ungefähr mit dem 16. Jahrh. nimmt die moderne Baukunst einen neuen und höchsten Aufschwung. Die schwierigsten constructiven Probleme hatte sie bereits bewältigen gelernt; das Handwerk war im höchsten Grade ausgebildet, alle Hilfskünste zur vielfältigsten Mitwirkung erzogen, monumentaler Sinn in Bauherren und Baumeistern vollkommen entwickelt, und zwar gleichmässig für das Profane wie für das Kirchliche.

Die Richtung, welche die Kunst der Hochrenaissance einschlug und bis gegen die Mitte des Jahrh. mehr oder weniger festhielt, ging durchaus auf das Einfachgrosse. Wo grosser Reichthum auftritt, verbindet man ihn in strengerer Weise mit dem Organismus des Baues. Abgethan ist die spielende Zierlust des bunten 15. Jahrh., die so viel Datail geschaffen hatte, das zum Eindruck des Ganzen in gar keiner Beziehung stand, sondern nur eine locale Schönheit besass; man entdeckte, dass dessen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe (was schon Brunelleschi, Sangallo, namentlich aber Alberti gewusst und sich stellenweise zu Nutze gemacht hatten). Alle Gliederungen des Aeusseren: Halbsäulen, Pilaster, Simse, Fenster, Giebel, werden auf einen keineswegs trockenen und dürftigen Ausdruck zurückgeführt, wohl aber im Sinne der Antike, namentlich des Pantheons, strenger gezeichnet und profilirt.

Die strengere Behandlung der Säulenordnungen, ihr kräftigeres Relief, führten einen Fortschritt in das Organische mit sich: es können sich in dieser Beziehung die Werke aus der letzten Manier Bramante's, seine Entwürfe zur Peterskirche, die Rafael's zur Villa Madama, mit jedem vorhergegangenen Stile messen. Die Gliederungen (Pilaster, Simse u. dergl.) hatten bisher wesentlich die Function des Einrahmens versehen; ja die Frührenaissance hatte ganze Flächen und Bautheile mit vierseitigen Rahmenprofilen umzogen, in der Absicht, den Raum zu beleben. Jetzt erhalten jene Glieder von Neuem ihren eigentlichen, wenn auch ebenfalls nur conventionellen Werth; man sucht sie deutlicher als Stütze u. s. w. zu charackterisiren und holt von Neuem Belehrung bei den Trümmern des Alterthums. Brunelleschi hatte deren Formen nachgezeichnet; jetzt erst maass man genau ihre Verhältnisse und lernte sie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduciren, lag nicht im Geist und nicht in den Aufgaben der Zeit, man baute keine römischen Tempel und Thermen, — aber dazu fühlte man sich mächtig genug, mit Hilfe der Alten einen ebenso imposanten Eindruck hervorzubringen wie sie. Die Muster waren dieselben, die schon das 15. Jahrh. beschäftigt hatten, nur die Auffassung war eine

andere: für freie Säulenhallen die Tempel Roms, für Wand- und Pfeilerbekleidungen die Halbsäulensysteme der Theater, der Triumphbogen, die Pilaster des Pantheons, die Wölbungen der Thermen u. s. w., wobei im Einklang mit der beginnenden Kunstarchäologie die Epochen der Blüthe und des Verfalls schon beträchtlich mehr unterschieden wurden als früher. Man latinisirte noch einmal die Bauformen, wie damals viele Literatoren es mit der Sprache versuchten, um in dem antiken Gewande die Gedanken des Jahrhunderts auszusprechen.

Der bedeutendste dieser Gedanken war hier im Grunde die neue Vertheilung der baulichen Massen; jetzt erst gelangt sowohl aussen als innen die Raumschönheit und die Kunst der Verhältnisse im Grossen zur höchsten Entwickelung. Jener neuerwachte Sinn für die organische Bedeutung der echten antiken Formen muss sich diesem Hauptgedanken ganz dienstbar unterordnen[1]).

Was sind nun diese Verhältnisse? Sie sollen und können ursprünglich nur der Ausdruck für die Functionen und Bestimmungen des Gebäudes sein. Allein das erste Erwachen des höhern monumentalen Baues giebt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloss das Vernünftige, sondern das Schöne und Wohlthuende. In Zeiten eines organischen Stiles, wie der griechische und der nordisch-gothische waren, erledigt sich nun die Sache von selbst; eine und dieselbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Hier dagegen handelt es sich um einen secundären Stil, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt sind, so sind es auch die Verhältnisse; es genügt, wenn beide der Bestimmung des Baues einigermaassen (und sei es auch nur flüchtig) entsprechen.

Dieses grosse Maass von Freiheit konnte ganz besonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der grössten Begier das Ausserordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte. Es gereicht den Bessern unter ihnen zum ewigen Ruhm, dass sie diese Stellung nicht missbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zu Tage zu fördern suchten. In der Ueberzeugung, dass die Gesetze des Schönen keine willkürlichen, bloss subjectiven sind, trachten sie durch das Studium der Verhältnisse (le quadrature) des Menschen, des Pferdes die Gesetze der Harmonie zu ergründen und sie an Werken anderer Ordnung anzuwenden. Dadurch, dass sie es ernst nahmen, erreichte denn auch ihre Composition nach Maassen eine dauernde classische Bedeutung, die gerade bei der grossen Freiheit doppelt schwer zu erreichen war. Etwas an sich nur Conventionelles drückt hier einen

1) Auf den ersten Anschein möchte man glauben, dass die Anwendung der antiken Säulenordnungen zu bestimmten Verhältnissen genöthigt habe. Allein thatsächlich behandelte man diese Ordnungen ganz frei und gab ihnen diejenige Ausdehnung zum Ganzen, diejenigen Intervalle zu einander, welche zweckdienlich schienen.

Rhythmus, einen unleugbaren künstlerischen Gehalt aus. Die Theorie, welche, Stockwerke und Ordnungen messend und beurtheilend, den Gebäuden nachging, umfasste gerade dieses freie Element aus guten Gründen nicht; man wird bei Serlio, Vignola und Palladio keinen Aufschluss in zusammenhängenden Worten, nur beiläufige Andeutungen finden; dagegen eine Menge Recepte für Einzelverhältnisse, zumal der Säulen.

Die constructive Ehrlichkeit und Gründlichkeit, welche noch keinen pikanten Widerspruch zwischen den Formen und den baulichen Functionen erstrebte, war ebenfalls der Reinheit und Grösse des Eindruckes förderlich. Bei diesem Anlass muss zugestanden werden, dass manche Bauherren an Material und Baufestigkeit zu ersparen suchten, was sie an Raumgrösse aufwandten. Vielleicht haben die beiden folgenden Jahrhunderte im Ganzen solider gebaut als das 16., das ihnen an künstlerischem Gehalt so weit überlegen bleibt.

Erst mit dem 16. Jahrh. wird der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Grossräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen, jener weite Hochbau der Hallen und Kirchen, welcher schon aus technischen Gründen den Wölbungen und Kuppeln den definitiven Sieg über die Säulenkirche verschafft und auch an profanen Gebäuden die Pfeilerhalle in der Regel an die Stelle der Säulenhalle setzt. (Das 17. Jahrh. verfolgt diese Neuerung noch weiter, bis in die Uebertreibung.) — Dies hindert nicht, dass auch in kleinen Dimensionen, bei beschränktem Stoff und äusserst bescheidener Verzierung bisweilen Unvergängliches geleistet wurde. Ein mitwirkender, doch nicht bestimmender Umstand zu Gunsten des Pfeilerbaues war das Seltenwerden disponibler antiker Säulen, welches z. B. schon früher in Rom zur Anwendung des achteckigen Pfeilers veranlasst zu haben scheint (s. S. 138). Vollends so grosse antike Säulen, wie sie zu dem jetzigen Baumaassstab gepasst haben würden, gab man nicht mehr her oder hob sie für einzelne Prachteffecte im Innern auf, für Verzierung von Pforten, Tabernakeln u. s. w. — Ausserhalb Roms blieb namentlich in Florenz der Säulenbau weit mehr in Ehren; wir werden sehen, aus welchen Gründen.

Die Wahl der Formen im Grossen war jetzt noch freier als im 15. Jahrh. Wenn nur etwas Schönes und Bedeutendes zu Stande kam, das der Bestimmung im Ganzen entsprach, so fragte der Bauherr nach keiner Tradition; es war in dieser Beziehung ganz gleich, ob eine Kirche als Basilica, als gewölbte Ellipse, als Achteck gestaltet wurde, ob ein Palast schlossartig oder als leichter durchsichtiger Hallenbau zu Stande kam. Der moderne Geist, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt sich zwar nicht im Gegensatz gegen die Vergangenheit, aber doch wesentlich frei von ihr.

Die erste Stelle wird hier wohl dem grossen *Bramante* (1444 bis 1514, seit 1499 oder 1500 in Rom) nicht streitig gemacht werden können. Er hat noch den ganzen Stil des 15. Jahrh. in Mailand in schönster Weise durchgemacht und in den letzten Jahrzehnten seines Lebens den Stil der neuen Zeit wesentlich geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitgreifendem Einfluss ist ihm bis auf Michelangelo keiner zu vergleichen. — Fragen wir, was er aus der oberitalischen Tradition mitbrachte, so ist es (im Gegensatz gegen die Florentiner) die Vorliebe für den gegliederten Pfeiler, für kühnwirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln; Elemente, welche die lombardische Frührenaissance aus ihrem Backsteinbau (S. 85 u. 148) entwickelt hatte. Er hatte alle Gesetze der Architektur (des Mittelalters sowie der Antike) vollkommen klar durchschaut, und machte sie nun seinem unvergleichlichen Schönheitssinn und Gefühl für Verhältnisse dienstbar.

Bisher galt die Cancelleria als Bramante's frühester Bau in a
Rom. Nun aber feststeht, dass sie 1486 begonnen, dass 1489 die Fassade des Palastes schon erbaut, 1495 auch der Theil gegen die
Kirche S. Lorenzo in Damaso vollendet und der Palast seit 1496 b
bewohnt war, lässt sich seine Autorschaft nicht mehr aufrecht erhalten. Auch gab Bramante, statt einer modernen Recomposition antiker Bauelemente, wie sie Roms Quattrocentobauten zeigen, sofort in seiner ersten dortigen Schöpfung, dem Tempietto von S. Pietro in Montorio (s. S. 260 a) und in allen folgenden gleichsam die wiedererstandene Antike selbst in Idee, Organismus und Gesetzen, nicht bloss in ihren constitutiven Formelementen. In der Cancelleria dagegen sehen wir bloss jenen Typus der Palastfassade weitergebildet, den Alberti für Pal. Rucellai geschaffen, Rosselino im Pal. Piccolomini zu Pienza freier wiederholt hatte, — allerdings durch einen Künstler, der ihn mittelst glücklicher neuer Compositionsgedanken (Risalite, gruppirte Pilaster), feinen Sinn für Verhältnisse und reizvolle Durchbildung des Details bei auffallendem Mangel an Gefühl für das Relief der Formen gleichsam auf den Gipfel seiner Entwicklung erhebt. Aber die Elemente seiner Conception findet der Meister durchaus schon in den Bauten (namentlich den S. 136 besprochenen Kirchenfassaden), die florentinische Architekten im letzten Drittel des Quattrocento zu Rom errichtet hatten[1]). Als höchste Blüthe des durch sie geschaffenen Stils wird somit die Cancelleria (die als Chiesa-Palazzo ihrem Charakter nach ihre Vorbilder ganz richtig dort sucht) — mag man ihre Composition als Ganzes, oder die Durchbildung des Einzelnen nehmen — anzusehen und zu würdigen sein.

1) Das oberste Geschoss des Colosseums war für sie, wie für die Cancelleria vorbildlich im Gesims, der Pilasterbildung, der Quadergliederung der Wandfläche.

a Die gewaltige Fassade, welche Kirche und Palast miteinander umfasst, ist ungleich grandioser und weniger spielend als ihr florentinisches Vorbild (Pal. Rucellai). Das Erdgeschoss, hoch und bedeutend, bleibt ohne Pilaster; sie beleben erst, je zwei zwischen den Fenstern, die beiden obern Stockwerke und bilden so die rhythmische Travee, die hier zum ersten Male an einer Palastfassade auftritt und ihr dies gewaltige Leben giebt. (Gruppirte Pilaster im Gegensatz zur Aufstellung einzelner oder gekuppelter Stützen in Reihen mit gleichen
b Abständen. Am Dom von Turin und an S. Cristina zu Bolsena auch schon angewandt, wenn auch noch ängstlich.) Das stufenweise Leichterwerden ist sowohl in der Gradation der Rustica und in der Form der Fenster als auch in jener obern Reihe kleiner Fenster des obersten Stockwerkes ausgedrückt; letztern zu Gefallen hätten die Baumeister der höchsten Blüthezeit noch kein besonderes Stockwerk geschaffen, wie Spätere thaten. Gestalt und Profilirung der Fenster [1]), der Gesimse sowie alles Einzelnen [2]) sind an sich schön und in reinster Harmonie mit dem Ganzen gebildet. Allerdings gewöhnt sich das Auge in Rom leicht an den starken und wirksamen Schattenschlag der Barockbauten und vermisst diesen an so mässigen Profilen wie sie unser Bau bietet; allein mit welcher Aufopferung aller Hauptlinien pflegt er erkauft und verbunden zu sein. — Wem die hier zum ersten Male an einer Stadtwohnung angewandten vortretenden Eckbauten nicht kräftig genug erscheinen, betrachte ihre herrliche Wirkung an der Seitenfassade rechts, wo sie 3 Meter vorspringen; hier Backsteinbau statt Rustica und die Pilaster in einfacher Reihenordnung.

c Der Hof der Cancelleria ist der letzte grossartige Säulenhof Roms. Man benutzte dazu wahrscheinlich die antiken Säulen der alten (fünfschiffigen oder zweistöckigen) Basilica S. Lorenzo in Damaso, die man beim Neubau abbrach. Sie bilden die Loggien der beiden untern Stockwerke, mit leichten, weiten Bogen; das Obergeschoss wiederholt das Motiv desjenigen der Fassade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig; doch wird genauere Beobachtung auch manchen Mangel der Anlage entdecken (ungleiche Weite der Arcaden, in Folge dessen diese bald

---

* 1) Die Form der Fenster des 1. Stockes, vom Arco de' Borsari in Verona stam-
** mend, findet sich schon früher in Rom, z. B. im Innern des Ospedale della Consolazione, 1486 von *Nucciolo di Domenico* aus Florenz erbaut, am Palast des Card.
† Ascanio Sforza auf Piazza Navona, am Albergo del Sole auf Piazza del Panteon, an
†† einer Reihe Häusern in Via de' Coronari. Auch in Tivoli, Spoleto und andern umbrischen Städten kommt sie vor.

*† 2) Von den Thüren ist die störend barocke des Palastes von *Domenico Fontana,*
†* die sehr schöne der Kirche von *Vignola,* dem man sie kaum zutrauen würde. Der von Letarouilly publicirte Entwurf des Portals, angeblich von Bramante, ist von seinem Schüler *Antonio da Sangallo.*

gedrückt, bald überhöht erscheinen; über der zweistöckigen Loggia nochmals ein zweistöckiger lastender Aufbau; minutiöse Feinheit der Details an den Capitälen im Vergleich zu den Säulenschäften).

Die Kirche S. Lorenzo in Damaso, wie sie damals im Anschluss a
an den Palast neu gebaut wurde, ist trotz moderner Vermörtelung und Ausmalung noch eines der schönsten und eigenthümlichsten Interieurs; ein grosses Viereck, seit der neulichen Restauration leider flachgedeckt, mit Hallen trefflich detaillirter Pfeiler auf drei Seiten; hinten die Tribuna, mit fast ausschliesslichem Oberlicht durch das mächtige Halbrundfenster links; reich an malerisch beleuchteten Durchblicken verschiedener Art, durch Schönheit des Raumes und der Lichtwirkung bezaubernd.

Wir wissen nicht, war es die eigene Ueberzeugung von der abgeschlossenen Vollkommenheit seiner Fassade oder das Verlangen des Bauherrn, was den Schöpfer der Cancelleria später bewog, das Wesentliche derselben an dem schönen Palast auf Piazza Scossacavalli zu wiederholen (Pal. Giraud, jetzt Torlonia 1496—1504). b
Das Wichtigste aber sind die Unterschiede zwischen beiden; es wird nicht bloss ein Stück aus dem langen Horizontalbau der Cancelleria wiederholt, sondern die geringere Ausdehnung zu einer ganz neuen Wirkung benutzt; das Erdgeschoss höher und strenger, die obern Geschosse niedriger, die Fenster des mittlern grösser gebildet. Das Portal auch hier später und schlecht[1]); der Hof, ein einfacher Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern, ist später; er allein könnte von Bramante sein, an dessen analoge römische Schöpfungen er erinnert.

Wir reihen hier am besten einige bisher mehr oder weniger bestimmt dem Bramante zugesprochene Privatpaläste ein. Der sog. Palazzetto di Bramante (Via del governo vecchio, 123), das zier- c
liche kleine Haus des päpstlichen Schreibers Turchi, 1500 (daher schon deshalb nicht von dem erst Ende 1499 nach Rom gekommenen Bramante) wendet die Motive der Cancelleria etwas ängstlich auf die kleinen Verhältnisse eines Privatbaues an. Das Haus des Notars d
Sander neben S. Maria dell' Anima, 1506, ähnlich concipirt und mit Sgraffitofriesen geschmückt. Die beiden Paläste Nr. 3 und 6 auf Piazza di Monte vecchio (vor S. M. della Pace), deren Rustica- e
erdgeschoss auf Florenz, die beiden oberen Stockwerke mit ihren flachen Pilastern und „Ohrenfenstern“ auf spätern Ursprung (nicht vor 1505—10) weisen. Endlich Pal. Sora (jetzt Liceo Mamiani am f
Corso Vitt. Emanuele) 1503—9, „das Werk eines Stümpers jener Zeit“, zeigt den frühesten Versuch einer consequenten Gliederung mittelst der drei antiken Ordnungen (sogar an Thüren und Fenstern durch-

1) Die Portale der Renaissance haben, vorzüglich seit das Fahren allgemeine Sitte wurde, den breitern Barockportalen weichen müssen. In Neapel (S. 141 a) waren es von jeher breite und hohe Einfahrten.

geführt), wie sie Bramante für seine Eckthürme von S. Peter projectirt hatte; man hat auf *Giul. Leno*, seinen Gehilfen bei S. Peter, als Schöpfer des Baues gerathen.

Hiernach wenden wir uns zu Bramante's beglaubigten römischen Werken. Sofort nach seiner Uebersiedelung nach Rom Ende 1499 begann er den einzigen hier nach seinem Plan ausgeführten Kuppelbau, das schon 1502 vollendete Tempelchen im Klosterhof von S. a Pietro in Montorio, ein schlanker Rundbau, unten mit dorischem Umgang und zwölf kleinern Nischen, innen mit vier grössern Nischen und dorischen Pilastern; das Obergeschoss innen und aussen einfach, die Kuppel als Halbkugel; zu unterst eine Krypta. (Die Bekrönung der Kuppel ist später; das ursprüngliche schlankere, mehr candelaberartige Schlussstück auf einer Zeichnung der Uffizien.) Allein die Absicht Bramante's wird erst vollständig klar, wenn man weiss, dass rings um dieses schöne Gebäude nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Porticus von viel grösseren Säulen und Bögen (um den Umriss der Kuppel zu begleiten) beabsichtigt war; die vier abgeschnittenen Ecken hätten dann vier Kapellen gebildet. Der Meister wollte also sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefasst (für das Auge) durch Säulen und Bogen seines Porticus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspectivischen Raffinements. — Die runde Form (vergl. S. 144 a) sollte sich an diesem so kleinen Bau in den verschiedensten Graden und Absichten wiederholen und spiegeln: als Hauptrund des Kernbaues, des Umganges, des grössern Porticus, als Kuppel, dann als Nische des Innern, des Aeussern, der Porticuswand und selbst der Porticuskapellen. — Alles streng zu einem Ganzen geschlossen. Das Nischenwerk der bisherigen Renaissance (s. S. 113 d) erscheint gegen diese systematische Aufnahme und Erweiterung altrömischen Thermen- und Palastbaues gehalten wie ein blosser befangener Versuch. Im Detail (die Rosetten in den Cassetten des Umgangs ausgenommen) ohne ein Laub- oder Vegetationsmotiv. In Composition und Durchbildung ist dies das erste Gebäude, das nach zwölfhundertjähriger Unterbrechung wieder ganz im antiken Geist und Stile errichtet wurde; es ist das erste Beispiel desjenigen Stils, den man im 16. Jahrh. als den guten bezeichnete. Es ist jedoch nicht zu verkennen, dass der allzu enge Anschluss an die Antike den Reiz der Profilirung, der Bramante den Ruf des grössten „profilatore“ eintrug, gerade bei diesem Werke des Meisters beeinträchtigt hat. Möglicherweise hätte die aus der Gesammtanlage entspringende Harmonie diesen Mangel beseitigt.

Bald darauf gab Bramante die Zeichnung zu dem von 1504 datirten
b tirten Klosterhof bei S. Maria della Pace. Der Bauherr war Card. Oliviero Caraffa, die Mittel waren sehr gering, und Bramante

war vom Neubau des Vaticans schon so in Anspruch genommen, dass das Hauptgewicht hier mehr in der Composition als in der Ausführung der Details liegt. Und doch ist dieser kleine Hof an und für sich schon eine Revolution des ganzen bisherigen Hallenbaues. Unten Pfeiler mit ionischen Pilastern und Bogen; oben Pilasterpfeiler mit je zwei Halbpilastern gekuppelt (hier zuerst!) und mit geradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine korinthische Säule gestützt wird — in dieser Form motivirte Bramante die Nothwendigkeit, das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Consolen zu befreien und ihm eine monumentale Bildung zu geben, die mit dem Erdgeschoss in reinster Harmonie steht. (Baupedanten tadeln jede Säule über der Mitte eines Bogens, allein hier ist durch das bedeutende Zwischengesimse mit Attica und durch die Schmächtigkeit der Säule jedes Bedenken gehoben.)

Der einfache Neubau des Chores von S. Maria del Popolo a
(nicht vor 1505 begonnen, um 1509 fertig) zeichnet sich durch die schönen Verhältnisse des geistreich eingetheilten Raumes aus. Die segelförmig zwischen tonnenartigen Gurten ausgespannte Kuppel wiederholt das von Bramante in S. Lorenzo in Damaso ausgeführte (jetzt umgebaute) Motiv, welches er auch für S. Peter für den Fall, dass ein Langhaus unvermeidlich wäre, vorgeschlagen hatte. Die Behandlung der grossen Muschel, der Cassetten (wovon eine ein Fenster) sind für Architekten lehrreich, und es ist dieser Raum einer der sehr wenigen, welche uns einen Einblick in die Vollkommenheit eines inneren Ausbaues aus der goldenen Zeit gewähren.

Ferner war Bramante der glückliche Meister, welcher dem Vaticanischen Palast seine Gestalt geben sollte. Seit Nicolaus V. b
hatten die grössten Architekten (S. 121 d) Pläne gemacht, stets hatte es jedoch bei einzelnen Stückbauten sein Bewenden gehabt, hauptsächlich in der Nähe von S. Peter (Appartamento Borgia, Cappella Sistina, Kapelle Nicolaus' V. etc.). Innocenz VIII. legte in beträchtlicher Entfernung davon das Lusthaus Belvedere an (1486—92, nach der Zeichnung des *Antonio Pollajuolo* oder des *Giacomo da Pietrasanta*, der den Bau ausführte). Die Verbindung des letztern mit den übrigen Theilen und eine gänzliche Umbauung derselben mit neuen Gebäuben war nun Bramante's Aufgabe. Allein nur in dem vordern dreiseitigen Hallenhofe, dem Cortile di San Damaso, ist seine Anlage c
einigermaassen vollständig ausgeführt (z. Th. durch *Rafael*, der die oberste Säulenloggia hinzufügte, z. Th. lange nach seinem Tode) und erhalten. Die Aufeinanderfolge der Motive von dem starken untern Pfeilern zu den leichtern der beiden mittlern Stockwerke und zu den Säulen des obersten ist sehr schön behandelt, überdies finden sich hier Rafael's Loggien und eine Aussicht über Rom, die nicht zu den vollständigen, aber zu den schönsten gehört. Doch

dieser Hof sollte bei Weitem nicht das Hauptmotiv des Gesammtbaues bilden.

Dieses war vielmehr denjenigen Bauten vorbehalten, welche den
a grossen hintern Hof und den Giardino della Pigna umgeben. Man denke sich die Querbauten der vaticanischen Bibliothek und des Braccio Nuovo hinweg. An der Stelle der ersteren erhoben sich in der ganzen Breite zwischen den Vorbauten ansteigende Theatersitze in gerader Flucht (welche denen in der Exedra am unteren Ende des Hofes entsprachen); in deren Mitte führte eine gerade Treppe aus dem unteren Hofe (Cortile di Belvedere) auf die breite mittlere Terrasse, und von hier aus, rechts und links von einem als Triumphbogen gestalteten Brunnen in den genannten Giardino hinauf; man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in bastardmässiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, diejenige grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seines Gleichen nicht haben würde. Man kann den Backsteinbau mit mässigem Sims- und Pilasterwerk, den Bramante theils anwandte, theils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das grosse Ganze war er fast vollendet schön gedacht. Er ist ferner abgeschlossen durch eine Hauptform, vor deren imposanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläste gering und unfrei erscheinen würde,
b so gross und reich er auch wäre. Wir meinen jene colossale Nische mit Halbkuppel, über welcher sich sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlussfronten hinzieht. Sie ist wohl factisch nur eine Schlussdecoration, allein sie könnte der feierlichste Eingang zu einem neuen Bau sein. (Die Aussennischen des alten Roms, s. I. S. 48, Anm. 2.)

Der Entwurf Bramante's wurde mangelhaft ausgeführt und später vielfach modificirt. Der rechte Corridor, der allein zu seinen Lebzeiten beinahe fertig wurde, sollte mehrere grosse Gebäude (nach der Stadt zu) verbinden; die ersten auf den von Nicolaus V. begonnenen Festungswerken (aus den Fenstern rechts sichtbar): auf der Curtine nach dem Torrione ein ungeheurer Saal; der Thurm sollte mit Säulen umstellt werden; dann von der mittleren Terrasse (zwischen Bibliothek und Braccio nuovo) aus ein mächtiger Pfeilerbau — und
c endlich die allein ausgeführte schöne flache Wendeltreppe am Belvedere: in der Mitte auf einem Kreise von immer acht Säulen ruhend, die von den schwereren Ordnungen zu den leichteren übergehen. (Der eine Eingang, den man sich an den Tagen des nichtöffentlichen Besuches kann öffnen lassen, ist in der Nähe des Meleager.)

Alle bisher geschilderten Bauten Bramante's unterscheiden sich dem Stile nach wenig von denen, die er in der Lombardei ausgeführt haben würde, wenn die Gelegenheit sich dazu geboten hätte,

— selbst die Gestalt des Tempietto von S. Pietro in Montorio treffen wir in der Laterne eines Entwurfs zur Kuppel von S. Maria delle Grazie in Mailand an. Unleugbar ist es aber, dass der beständige Aufenthalt unter den Denkmälern Roms in dem gereiften Genius Bramante's eine veränderte Sinnesweise erweckte, welche die letzte Manier des grossen Meisters zur Folge hatte. Diese letzte Stilweise ist es, durch welche er am meisten auf seine Zeitgenossen wirkte und zur Entwicklung der Architektur beitrug. Ihre Existenz wird freilich kaum geahnt, weil die Hauptwerke entweder zerstört wurden oder unvollendet blieben. Zu diesen gehört zunächst das fälschlich so benannte Haus Bramante's, das dieser vielmehr bald nach 1500 a
für die Grafen Caprini auf Piazza Scossacavalli erbaut hatte (mehr als „Palast Rafael's" bekannt, weil er seit 1517 diesem gehörte, vergl. S. 275 c; durch spätere Umbauten völlig umgestaltet). Auf einem Erdgeschoss von derber Florentiner Rustica mit 5 Bogen erhoben sich kräftig gekuppelte Halbsäulen, vor den giebelgekrönten Fenstern kräftige Balkone im Gebälk Ecktriglyphen, und in den Achsen waren die Metopen als Mezzaninfenster offen.

Fast gleichzeitig begann Bramante für Julius II. das grosse Tribunal- und Verwaltungsgebäude, Pal. di S. Biagio genannt, dessen b
Umfang man zwischen der Via Giulia und dem Tiber noch verfolgen kann. Ueber einem Erdgeschoss, dessen Rustica so gewaltig wie am Pal. Pitti, sollten zwei Etagen kommen, von denen man im Hof des Pal. Farnese, der dem innern Hofe nachgebildet ist, eine Ahnung haben kann. Vier Eckthürme mit Zinnen, ein fünfter bedeutend höher über der Einfahrt, hätten ein Ganzes von unbeschreiblicher Wirkung gebildet.[1]) Der Typus dieser Paläste, Rustica unten, Halbsäulen an den oberen Stöcken, wurde epochemachend und übte auf Rafael, Giulio Romano, Sanmicheli, Sansovino und Palladio einen starken Einfluss aus.

Dies Alles ist aber nichts im Vergleich zum Entwurf der Peterskirche, der gewaltigsten Aufgabe, die einem Architekten je c
zu Theil geworden.

Nach dem Plane *Bern. Rosselino's* war der Bau unter Nicolaus V. 1452—54 begonnen und von Paul II. 1470—72 wieder aufgenommen worden, wobei *Giuliano da Sangallo*, *Meo del Caprina* und andere Meister betheiligt waren. Die ausgeführten Arbeiten erstrekten sich auf die Fundamentirung und den theilweisen Aufbau von Chor und Querschiff. Diese Anfänge waren zu bedeutend, um ohne Aergerniss beseitigt werden zu können. Bramante half sich, indem er die beibehaltene Spannung der Kirche Constantin's festhielt, die hintere

---

1) Im Hofe hatte Bramante auch einen „tempio corintio non finito" errichtet, der dann 1575 von den Brescianern in ihre Nationalkirche S. Faustino vermauert wurde.

Querschiffsmauer auf einen Theil der Fundamente setzte und auf die andern einen scheinbar definitiven Chor baute, ebenso hoch, aber kürzer als der jetzige, dessen Beseitigung dann 1585 ohne Anstoss erfolgen konnte.

Bramante begann den Bau am 18. April 1506 mit der Absicht, ein griechisches gleicharmiges Kreuz mit grosser mittlerer Kuppel zu errichten. (Seit Beginn der Projectirungsarbeiten, etwa 1505, war sowohl *Peruzzi* als *Ant. da Sangallo* d. j. daran unter Bramante's Leitung thätig.) Die vier Ecken des Quadrats waren durch vorspringende Thürme gebildet; die Kreuzarme mit Umgängen traten als halbrunde Tribünen hervor. Zwischen diesen und den Thürmen lagen Eingangshallen, die auf die vier Nebenkuppeln führten. Als einheitliche Gesammtcomoposition kann sich kein Gebäude des Alterthums an Grösse und Majestät mit diesem messen; durch seine Umgänge mit Durchblicken verlieh ihm Bramante Phantasie und Zauber der christlichen Cathedralen. In den edlen Formen des grossen Meisters organisirt, wäre ein Gotteshaus von einziger Schönheit entstanden. Das griechische Kreuz galt denn auch seit Bramante ohne Frage als die vollkommenste Kirchenform, so dass z. B. Leo X. unter den Plänen für S. Giovanni de' Fiorentini demjenigen des Jacopo Sansovino den Vorzug gab, weil es diese Gestalt hatte. Die Madonna della Consolazione in Todi 1508, die Steccata in Parma 1521, der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso u. s. w. wiederholten bald diese Anordnung.

a Bramante baute die Kuppelpfeiler in ihrer jetzigen Gestalt (die späteren Verstärkungen bestanden im Ausmauern der grossen inneren Treppen), wölbte ihre Bogen und die Zwickel bis in die Mitte der grossen Rundfelder. Das Südkreuz (links) mit seinem Umgang und eine der Nebenkuppeln führte er bis zu einer gewissen Höhe empor und stellte somit das System und die Verhältnisse des Innern fest.

Angebliche Verstärkungsarbeiten nach seinem Tode (11. März 1514) und solche, die ein Aufgeben der hinteren Theile des griechischen Kreuzes bezweckten und seitdem verschwanden, übergehen wir; *Fra Giocondo* (seit Juni 1514 beigezogen, † 1. Juli 1515) und *Rafael* (vom 1. April 1514 provisorischer, 1. Aug. bis zu seinem Tode definitiver Leiter des Baus) führten sie gemeinschaftlich aus; *Giuliano da Sangallo*'s Antheil (der vom 1. Jan. 1514 bis 1. Juli 1515 als Capomaestro fungirt) ist nicht der Rede werth. *Rafael* (dem — wie seither schon dem Bramante — *Ant. da Sangallo* und *Peruzzi* als „ajutanti dell' architetto" zur Seite standen) baute dann im Langhaus an den zwei letzten Pfeilern vor der Kuppel, und im Südkreuz wölbte er die zu den Nebenkuppeln führenden Arcaden. (Ob die achteckige Cassettirung von ihm oder von Bramante entworfen, ist nicht gewiss. Der von Serlio mitgetheilte Plan Rafael's ist nur der Gesammtidee nach richtig.)

*

Nach Rafael's Tode (6. April 1520) ward nicht Peruzzi, sondern *Antonio da Sangallo* Leiter des Baues. (*Peruzzi* blieb nur sein Gehilfe, und ein Jahr erst vor seinem Tode [6. Jan. 1536] wurde er Antonio gleichgestellt.) Vierzehn Jahre hindurch blieb der Bau einer Ruine gleich liegen. 1534 endlich nahm in Paul III. durch Antonio wieder energisch in Angriff; dieser führte das Südkreuz (ohne die Apsis) und den vorderen Arm in gleicher Länge empor und wölbte beide kurz vor seinem Tode (3. Aug. 1546) ein. Aus unbekannten Gründen erhöhte er den Fussboden der Kirche um 3,20 Meter und bildete so die sog. Grotten. Die halbrunden Kapellen Bramante's, in den Kuppelpfeilern und im übrigen Baue durchgehend, erhielten dadurch ein zu breites Verhältniss. Antonio setzte die jetzigen schönen Altäre mit Säulen und Giebel hinein und, die Piedestale aufgebend, die Basen, wie sie jetzt sind. Sein Modell ist noch in einem oberen Saale der Kirche sichtbar. Neben manchem von Michelangelo mit Recht gerügten Fehler zeigt es Partien von grosser Schönheit.

Nach Sangallo's Tode übernahm der greise *Michelangelo* am 1. Jan. 1547 die Fortsetzung des Baues. Es bedurfte seines ganzen schon gewonnenen Ruhmes und seiner Verzichtung auf jeden Lohn, um seinem Entwurf den Sieg zu sichern. Sein Ausspruch, er betrachte sich bloss als den Ausführer Bramante's, bezieht sich auf das Festhalten des griechischen Kreuzes und der wesentlichen Punkte der inneren Gesammtcomposition; und diesem Vorsatze blieb er treu. Eine der Fresco-Ansichten des damaligen Rom in der Vaticanischen Bibliothek stellt den Bau ungefähr so dar, wie er ihn haben wollte: ein gleicharmiges Kreuz, dessen vorderer Arm in der Mitte der Fassade eine nur viersäulige aber in riesigem Maassstab gedachte Vorhalle aufweist. Die Kuppel hätte diesen vordern Arm des Kreuzes ebenso völlig beherrscht wie die gleich langen drei übrigen Arme. Bis dahin hatten alle Meister die Umgänge, zum Theil auch die vortretenden Ecken mit Thürmen oder Sacristeien, sowie die äusseren Arme der Nebenkuppeln beibehalten. Er gab sie auf, trug den Umgang Bramante's ab, rückte die Apsiden um ein und ein drittel Meter hinaus und stumpfte die Winkel der vier Eckräume zwischen den halbrunden hervortretenden Tribunen durch schräge Wände ab. Auch die Aussenseite der hintern Theile mit ihren (korinthischen statt der innern dorischen, und noch höhern Pilastern und Attica hat Michelangelo zu verantworten. Sie sind eine bizarre, willkürliche Hülle, die Bramante's Entwurf schmerzlich bedauern lässt; die Attica und die Fenster zeigen eine Bildung, die an Caprice mit der Porta Pia wetteifert. (Mit Unrecht hat man die Verantwortung dafür Maderna zuschieben wollen.)

Die Kuppel Michelangelo's (42,6 m weit) ist an Höhe derjenigen Bramante's überlegen; für Lage und Höhe des Cylinders hielt er aber seine Angaben fest; statt aber, wie Bramante, das Hauptgewicht auf den

offenen Säulengang mit krönenden Statuen zu legen, gab Michelangelo der eigentlichen Wölbung das Uebergewicht. Er erhöhte dadurch den malerischen Eindruck majestätischer Ruhe. Die Strebepfeiler des Tambours mit gekuppelten Säulen und verkröpftem Gebälk geben hier in colossaler Grösse den Ausdruck tragender Kraft, die sich in den Rippen bis zur Laterne weiterpflanzt. Leider wurde die im Modelle Michelangelo's angegebene Verbindung zwischen Tambour und Rippen mittelst bekrönender Statuen und einwärtsgebogener Streben nicht ausgeführt. Trotz dieser Lücke bietet seine Kuppel wohl von aussen die schönste und erhabenste Umrisslinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat. Die zwar niedrigere, aber feinere Gewölbelinie Bramante's war dagegen eine so viel lebendigere, dass sie nothwendig der Begleitung stolz aufsteigender Thürme bedurfte; und mit diesen zusammen wäre ein Ganzes von ungleich idealerer Schönheit entstanden. Die Ansicht, die jetzige äussere Kuppellinie sei nicht die Michelangelo's, sondern eine von *Giac. d. Porta* erhöhte, ist ganz irrig; auch ist es nicht sicher, ob erst er und nicht schon Michelangelo selbst die unterste Schale (von dreien) der Innenkuppel unterdrückte. Am Modell diente sie, um die halbkugelförmige Kuppel Bramante's gegenüber der überhöhten innern Kuppelschale zu versinnlichen. Diese mit der Laterne ist im Gedanken wohl abhängig vom Florentiner Dom, aber in der Ausführung und in den Verhältnissen unvergleichlich viel schöner, erstere schon durch die Rundung.[1])

Von Michelangelo stammt die Flankirung der Kuppel mit vier
a kleineren Kuppeln, als Ersatz für die unterdrückten Thürme (bloss die zwei vordern wurden später ausgeführt). Die Combination mehrerer Kuppeln ist eine venetianische, aus dem Orient übernommene Idee; die Renaissance fühlte indess, dass die Kuppeln einander nicht gleich oder ähnlich (wie an S. Marco in Venedig und am Santo in Padua), sondern einander subordinirt sein müssten (wie dies *Leopardi* 1522 an der Justinenkirche zu Padua zuerst und zaghaft durchführte). Aber auch so modificirt ist der Gedanke wohl kein glücklicher; die grosse Form einer Hauptkuppel müsste möglichst einfach und deutlich mit ihrem quadratischen Unterbau contrastiren; will man die vier Ecken des letztern noch besonders hervorheben, so sind vier Thürme, wie sie *Galeazzo Alessi* an S. Maria in Carignano zu Genua auf den vier Eckräumen anbringen wollte (ausgeführt wurden nur zwei) das Richtigere und weniger Störende.

Das von Bramante in St. Peter ausgesprochene System ist es, das einen so ungeheuren Einfluss auf den Innenbau der Kirchen der ganzen

1) Das Modell zur Kuppel entstand 1557, der Tambour war beim Tode Michelangelo's 1564 fertig, die Kuppel wurde aber erst vom Juli 1588—Mai 1590 eingewölbt, die Laterne 1590 aufgesetzt, und alle Vollendungsarbeiten an der Kuppel bis Ende 1592 ausgeführt.

katholischen Welt ausgeübt hat und als Kanon, obgleich nie mehr so edel, in tausend Variationen nachgeahmt wurde. Als einfaches Gerüst ist diese grossartig gedachte Bekleidung durch Alberti's S. Andrea in Mantua inspirirt, es bildet aber wie wir sehen werden, nur einen Theil der Anordnung Bramante's; das Vor- und Zurücktreten des Gesimses ist sparsam auf die nothwendigen Stellen beschränkt, so dass dem letzteren seine herrschende Wirkung bleibt; die Pilaster sind ebenfalls noch einfach; erst die Nachahmer wollten durch Vervielfältigung der Glieder die Wirkung überbieten.

Nirgends besser als in S. Peter kann man die veredelnde oder verderbliche Wirkung des Einzelnen kennen lernen. Zuerst betrachte man an den Kuppelpfeilern das Detail Bramante's. Die Basen, die Capitäle, die Profilirung des Gebälkes, die herrliche Cassettirung der Kuppelbogen, sämmtliche Details des grossen Meisters sind in ihrer Art classisch zu nennen. Von den Tabernakeln der Seitenaltäre und den noch guten Capitälen Sangallo's im Südkreuz gehe man zu den weniger guten der anstossenden Tribuna über, wo Alles, das bizarre Nischenwerk, die Fenster, die an die Gewölbe schlecht anschliessenden Halbkuppeln, dem Michelangelo zur Last fällt. Im Langhause Maderna's wird Alles noch schlimmer: die auch seitwärts ausgebauchten Blätter der Capitäle, die maasslos hervortretenden Figuren der Zwickel erdrücken die Arcadenbogen und lassen sie klein erscheinen. Und das ist das erste Detail, welches man sofort beim Eintritt gewahrt; es nimmt Einem leider jede Lust nachzusehen, ob es überall ebenso schlecht sei.

In den Kuppelraum fallen durch die grossen Fenster des Cylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Cylinders und der Schale sind auf das Glücklichste gegliedert durch Pilaster, Attica und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmässig unterordnen.[1]) Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler sammt ihren Statuen hinwegdenkt (*Bernini*) und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reducirt, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuche erhöht, nachdem der historische Phantasie-Eindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der z. Th. so ungeheuren Curven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben

---

1) Statt nach Bramante's endgültigem Plan, gliederte Michelangelo seine an sich vollkommene Kuppel — vielleicht unbewusst — nach einem frühern Gedanken des Meisters mit einer im Vergleich zu den Hauptgewölben zu starken Betonung der Rippen. Die Eintheilungen der Kuppel von Rafael's Chigikapelle in S. Maria del Popolo würden auch in den Apsiden besser zu den Gewölben Bramante's passen.

vergleichen liesse. — Aber man soll auch nicht vergessen, dass alle Formen der Kuppel, Pilaster und Fenster, ebensowohl an jedem grösseren Hause am Platze wären, — während bei Bramante die Composition allein schon im höchsten Grade monumental war. An den acht Hauptpunkten öffnete sich der Pilasterkranz des Tambours zu eigentlichen Lichthallen, jede durch zwei Säulen getheilt in drei Reihen Tiefe. (Die äussersten gehörten zum Säulengang der Kuppel.) Auf diese Anordnung hinweisend waren schon die Verbindungshallen zwischen Umgängen und Tribunen ähnlich gebildet. Zwischen den reichen Durchblicken der gekuppelten Säulen musste beim Eintritt das Auge das Innere suchen und erhielt durch sie sofort den riesigen Maassstab des majestätischen Raumes, während zwischen denselben Säulen des am anderen Ende liegenden Umganges und der darüber befindlichen Lichtgalerie die Blicke sich in geheimnissvoller Tiefe verloren, statt an Mauerflächen mit blendenden Fenstern anzuprallen.

Aussen entsprach in Bramante's Entwurf die unterste Ordnung diesen Umgängen, die obere dem Triforium; an den Thürmen zwei fernere Ordnungen dem Unterbau der Kuppel und ihrem Cylinder. Der kleinere Maassstab der äusseren Ordnungen steigerte noch beim Eintritt die Wirkung der grossen Pilaster. Nur dadurch, dass Bramante, wie nie ein anderer Meister, absoluter Herr war über alle Gesetze der Baukunst, gelang es ihm, noch nie dagewesene Massen mit solcher Ordnung, Schönheit und Phantasie zu durchdringen. Zwei riesig ansteigenden Triumphbogen gleich tragen die Kreuzarme die Kuppel. Das Verhältniss ihrer Pfeiler zu den Arcaden, der Gegensatz ihres geraden Gebälks zu den mächtigen Bogen rufen jenen lebendigen Rhythmus und jene elastische Spannung der Gewölbe hervor, welche der Florentiner Kuppel und jedem gleichseitigen Achteck überhaupt fehlen.

Wir sahen schon, dass die rhythmische Travee von Bramante zu einem bewussten System erhoben wurde. Durch die Arcaden der Kreuzarme vorbereitet, gelangt sie im Kuppelraume zur höchsten Entfaltung, und alle Misstöne Bernini'scher Zuthaten vermögen sie nicht zu erdrücken. Statt des jeden Maassstab zerstörenden Tabernakels denke man sich niedere Säulen, die um das Grab des Apostels ruhig einen Kreis bilden, der unten, wie jener der Kuppel hoch in den Lüften, die Centralstelle des Tempels bezeichnet.

Dieser Rhythmus kehrt innen und in Bramante's Entwurfe auch aussen häufig wieder, im Detail (Cassetten, Pilastergruppirung etc.) wie im Grossen — und zwar abwechselnd mit dem Systeme gleichmässiger Achsen. Im Grundriss sowohl als im Aufbau, von den Kapellen bis zur Kuppel, wächst die Kreisform in vierfacher Steigerung, zum Theil nach arithmetischer, zum Theil nach geometrischer Progression. Sämmtliche Grundmotive bieten sich dem Auge dar, gleich-

zeitig in alternirender, paralleler und rechtwinkliger Lage, in genau bezeichneten Entfernungen, welche die auf einander folgenden Bilder in bestimmte harmonische Verhältnisse zu einander stellen.

Wem sich diese Harmonien einmal eröffnet haben, dem werden daneben alle Gebäude der Welt unvollkommen erscheinen, und es wächst der Maassstab von S. Peter ins Unendliche. In dieser Schöpfung war aber auch Nichts dem Zufall überlassen, es war Bramante Alles vollkommen klar — und Michelangelo sagte die grösste Wahrheit in seinem Ausspruch: Wer sich vom Plane Bramante's entferne, entferne sich von der Wahrheit.

Die nächsten Seitenräume der Kuppel und die Eckkapellen a (Nebenkuppeln) sind wohl in der Anlage nach Michelangelo's Entwurf gebaut: *Vignola*, der nach seinem Tode Bauleiter wurde, führte 1564 bis 73 die beiden kleinen rückwärtigen Kuppeln auf. Aber ihr ganzer Schmuck, sowohl die Marmorbekleidung der Pfeiler und Wände als die Mosaiken und Statuen sind spätern Ursprunges, und die Farbenwirkung ist gewiss eine ganz andere als die, welche er beabsichtigte. Nach Vignola kam *Giacomo della Porta* (1541—1604), der 1585 den provisorischen Chor Bramante's entfernte und mit Dom. Fontana zusammen 1588—90 die Kuppel und Laterne fertigstellte. Unter ihm ward auch der Fussboden höher gelegt, der Hauptaltar geweiht (1594), die Kuppel mosaicirt und 1592 die Tribune der alten Basilica abgetragen.

Doch im Grossen musste erst *Carlo Maderna* (1556—1629), der von 1604 an mit *Giov. Fontana* (1540—1614) den Bau leitete, auf Geheiss Pauls V. (seit 1605), von dem Plane Bramante's und Michelangelo's abweichen. Indem bei diesem Kuppelbau die Kuppel über den am hinteren Ende der alten Basilica befindlichen Hauptaltar sich erheben musste, fiel das vordere Ende der Constantinischen Basilica[1]) nicht ganz ins Innere des vorderen Arms des griechischen Kreuzes. Dieser Gedanke war der Geistlichkeit peinlich; daher ihr stetes Drängen zum lateinischen Kreuze. Sämmtlichen Architekten war der daraus für das Bauwerk entspringende Schaden vollkommen klar, ebenso Julius II. und den Michelangelo wohlwollenden Päpsten. Bramante, Antonio da Sangallo und selbst Maderna suchten wenigstens fürs Innere die Gestalt des griechischen Kreuzes zu retten. Ihr Bemühen war umsonst, das jetzige Langhaus wurde angesetzt (beg. 1607). b Indem Maderna seine Weite scheinbar vergrösserte, suchte er seine verderbliche Wirkung etwas zu mindern. Aber die enger gerückten Pilaster — das Mittel, wodurch er diese Wirkung erreichte — geben dafür den Pfeilern ein schlechteres Verhältniss. Dennoch hemmt ihre Breite den reicheren Einblick in die Nebenschiffe, so dass diese

1) Das Niederreissen desselben begann am 29. März 1606; am 24. März 1616 fiel ihr letzter Rest.

für die Wirkung im Grossen kaum in Betracht kommen. Auch mussten sie, um die Gesammtbreite des Anbaues auf das Allernothwendigste zu reduciren, zu klein gerathen und in ovale Kuppelräume getheilt werden, an welche sich als Kapellen ziemlich flache Nischen anschliessen. Die von Bramante und Fra Giocondo vorgeschlagenen Langhäuser waren von ganz anderer Schönheit.

Aussen ging der vordere Anblick der Kuppel für jeden Gesichts-
a punkt verloren, und es musste eine neue Fassade componirt werden, die diesmal als breite Fronte gestaltet wurde, da die Rücksicht auf die drei übrigen abgerundeten Arme des Kreuzes wegfiel (1608—1612 aufgeführt). Von aller Beziehung zur Kuppel und zum Rest des Baues überhaupt abgelöst, fiel die Fassade aus, wie sie eben zu Anfang des 17. Jahrh. ausfallen musste: als ungeheures Decorationsstück, dessen Theile auf alle Weise vor- und rückwärts, aus- und einwärts treten ohne Grund und Ursache. Die Verschiedenheiten der Intercolumnien lassen sie geradezu unverständlich, die angelehnten Säulen plump erscheinen. Selbst mit Anschluss an dasjenige Motiv, welches Michelangelo an den übrigen Aussenseiten der Kirche durchgeführt, hätte sich etwas viel Grossartigeres erreichen lassen. Derselbe *Maderna* schuf übrigens auch das Innere der Vorhalle, welche eine der schönsten modernen Bauten in ganz Rom ist. Die vorgeschriebene Einfachheit in Gliederung und Farbe lässt die Wirkung der Verhältnisse ungestört zur Geltung kommen.

Maderna vollendete den Kirchenbau im Jahre 1614 (mit Ausnahme der zwei Seitenhallen neben der Fassade unter den Glockenthürmen, die er 1618 nur begann, ausgeführt wurden sie erst 1638 durch Bernini); am 18. November 1626 wurde er von Urban VIII. geweiht.

Nach Maderna's Tode kam der noch junge *Bernini* (1598—1680) über
b das Gebäude (1629). Von den Glockenthürmen, welche an beiden Enden der Fassade (wo das Auge sie nicht verlangt) prangen sollten, baute er einen (beg. 1638), den er bald darauf wieder abtragen musste
c (1647). Viel später, schon als Greis legte er die berühmten Colonnaden an, bei Weitem das Beste, was er überhaupt gebaut hat (1655 bis 67). Die Bildung des dorischen Details ist nicht nur einfach, was sie bei der hundertmaligen Wiederholung der Formen durchaus sein musste, sondern kalt; allein fast gar nicht barock. (Die Säulen der äusseren Curven sind dicker als die der innern.) Was die Gesammtanlage betrifft, so ist vor allem Maderna seinem Nachfolger den grössten Dank schuldig; Bernini hat das Mögliche gethan, um die Fassade zu heben und gross scheinen zu lassen. Dies geschah namentlich durch die Annäherung der beiden nächsten Enden der Hallen, über welche sie so weit emporragt, während zugleich das Auge über das (in der That ziemlich starke) Ansteigen des Platzes getäuscht und damit in der Meinung erhalten wird, sie stehe beinahe auf demselben Plan mit den Colonnaden. Träten

die Hallenenden weiter auseinander, als die Fassade breit ist, so würde jene Vergleichung wegfallen. In dem elliptischen Grundplan der Colonnaden selbst liegt wiederum eine Scheinvergrösserung, indem das Auge ihn eher für rund hält, ihm also eine Tiefe zutraut, die er nicht hat. — Die Stelle ist richtig gewählt; wenn S. Peter ein Atrium haben sollte, von welchem aus die Kuppel sichtbar war, so musste dasselbe in einige Entfernung zu liegen kommen, selbst ohne die mitbestimmende Rücksicht auf den schon vorhandenen Vorbau des vaticanischen Palastes.

Ausserdem drückte Bernini auch dem Innern durch die von ihm a
hineingesetzten plastischen Werke (und mittelbar durch die Nachahmungen seiner Schüler und Nachfolger) ganz entschieden seinen Stempel auf. Leider blieb es dabei nicht; er bekleidete die Pfeiler der Seitenschiffe in greller Incrustation mit jenen pamfilischen Tauben u. s. w. auf buntem Marmorgrund; er war es auch, welcher die vier Kuppelpfeiler mit jenen kläglichen Nischen und Loggien versah, welche diesen wichtigsten Theilen des Gebäudes Einfachheit und Nachdruck rauben. Die vier Statuen mussten entweder wegbleiben oder gigantisch gross (und dann in anderm Stil) gebildet werden; gegenwärtig sind sie viel kleiner als die drüber an den Zwickeln der Kuppel angebrachten Evangelisten in Mosaik.

Es ist eine alte Klage, dass S. Peter innen kleiner aussehe, als er wirklich ist. Ich weiss nicht, ob Jemand, der ohne dies Vorurtheil zum erstenmal hineintritt, die Kirche nicht doch ungeheuer gross finden würde; jedenfalls hängt viel von der Beleuchtung und von der Menschenzahl ab. Am Ostermorgen weiss Jeder, dass er sich im grössten Binnenraume der Welt befindet. Dennoch bleibt sicher, dass man an mancher Stelle von der Grösse des Baues keine Ahnung mehr hat: die Weihbeckenengel täuschten nicht lange und nicht stark genug, noch störender ist der Effect der Zuthaten *Bernini*'s, des entsetzlichen Tabernakels und der Kathedra Petri. Hier wird das Auge zu einer falschen Rechnung geradezu genöthigt.[1])

Zu den letzten Werken der neuen Manier Bramante's gehört das
Marmorgehäuse der Santa Casa in Loreto (Modell 1510 von *A. Pere-* b
grini aus Florenz gearbeitet), ein wahrer Wunderbau, wenn die Sculpturen daran ebenso vorzüglich wären wie die Architektur. Der Aufbau und die Behandlung des Postamentes, der korinthischen Halbsäulen,

1) Wer St. Peter allmählich verstehen will, muss principiell stets das Langhaus meiden, vielmehr womöglich zur kleinen Thür (hinter dem Südkreuz) eintreten und sich zu den Stellen der ursprünglichen Eingänge begeben. — Man wird bald empfinden, wie absurd die sprichwörtliche Erklärung ist: es scheine St. Peter klein, weil die Verhältnisse alle so richtig. Gerade weil das Langhaus, durch welches man eintritt, die ursprünglichen Verhältnisse so gründlich verändert, wirken sie von dort aus nur noch wenig. Am Ende des viel kürzeren Kreuzarmes stehend, scheint es ohne Vergleich länger, grösser und majestätischer, nur weil hier noch jene Verhältnisse herrschen, für die Bramante den Bau geschaffen.

des Gebälks und der bekrönenden Balustrade sind der Antike würdig; selbst in viel grösserem Maassstabe ausgeführt, würde diese Composition nicht minder schön wirken. Sodann rühren die Verstärkungsarbeiten,
a durch welche die Kuppel des Giuliano da Sangallo vor dem Einsturze bewahrt wurde, ebenfalls sicher von Bramante her (1509); sein Schüler Antonio da Sangallo der jüngere führte sie aus. Endlich gab Bramante
b zur selben Zeit den Entwurf für den Palazzo Apostolico, der in Form zweigeschossiger Pfeilerarcaden ein Atrium vor der Kirche bilden sollte. Nur die Hälfte kam zur Ausführung (vgl. S. 283 f), die ersten elf an die Kirche anschliessenden dorischen Arcaden nach Bramante's Plan 1530—33 durch *Sangallo*. Sie haben andere Verhältnisse als jene im Vatican. Auch die Eingangspforte, gegenüber der Kirche und ursprünglich für sie bestimmt, geht auf Bramante zurück.

Ueber das Hafencastell von Cività Vecchia vergl. S. 285 i.

Bei der grossen Anzahl von Gehilfen, die Bramante's gewaltige Bauthätigkeit erforderte, ist es nicht erstaunlich, wenn eine Anzahl seiner Baugedanken und Motive von seinen Schülern im Kirchenstaate und darüber hinaus zur Ausführung gebracht und daher später, wie es schon in der Lombardei geschehen war, dem Meister selbst zugeschrieben wurden. Wir wollen die wichtigeren hier anführen.

c S. Maria della Consolazione in Todi, im Innern 1508 von *Cola Mateuccio da Caprarola* begonnen, im Aeussern 1516—24 von *Ambrogio da Milano* und *Fr. de Vito Lombardo* vollendet, eine Wallfahrtskirche, frei auf halbkreisförmiger Terrasse am Bergabhang gelegen, wäre der Anlage nach eines der vollkommensten Gebäude Italiens, wenn die Verhältnisse der inneren Pilasterordnungen so glücklich wären wie die äusseren. Den späteren Cylinder und die zu schlanke Kuppel (erst 1606) muss man sich mehr im Stile des Tempio auf dem Sposalizio Rafael's ergänzt denken. (Zwei spätere Bauten,
d S. Maria di Belvedere in Città di Castello 1684, und das Ora-
e torio della Chiesa nuova in Perugia, wiederholen im Kleinen die Anlage der Kirche von Todi.) Nur entfernte Aehnlichkeit mit dieser
f Kirche besitzt der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso, von *Battista Lucano* aus Bissone am Luganersee († 1539): griechisches Kreuz mit quadratischer Vierung und achteckiger Kuppel über einer Art Santa Casa, wie in Loreto; die kurzen Kreuzarme mit je drei halbrunden Nischen und eigenthümlichen Kuppelsegmentgewölben; das Aeussere ein unregelmässiges Octogon mit schöner Eckpilasterarchitek-
g tur. Wie eine Vorstufe dazu erscheint das Kirchlein S. Rocco vor Spoleto, plump in Formen und Ausführung, interessant als einzige Lösung des Problems der Beleuchtung durch ausschliessliches Scheitellicht mittelst grosser Kuppellaterne. Ebendaselbst die innen acht-
h eckige, aussen quadratische kleine Kuppelkirche della Manna d'oro,

mehr als irgend einer der Centralbauten Mittelitaliens an gewisse lombardisch-bramanteske Conceptionen erinnernd (S. Maria in Busto Arsizio, Canepanuova in Pavia). Endlich noch das kleine im Aufbau sehr einfache Octogon der Madonna delle carceri in Camerino a
und das Quadrat von S. Rocco bei Matelica, durch austretende b
Kapellchen zu einem Kreuz erweitert.

Hierher gehören auch zwei Bauten des *Rocco da Vicenza*: die Madonnenkirche in Mongiovino (Station Panicale) 1524—26, ein c
griechisches Kreuz mit Kuppel durch Eckkapellen zum Quadrat ergänzt, mit darangesetztem kleinen rundschliessenden Chor. Der Innenraum sehr weihevoll, das Aeussere noch in etwas befangenen Frühformen, die beiden sehr reichen Portale von *Giul. da Verona* und *Bern. da Siena.* (Ganz dieselbe Anlage bietet S. Maria Nuova d
bei Cortona, 1530 von *Cristof. Fanelli* aus Florenz.) Sodann die Madonna di Vico (Chiesa tonda) vor Spello 1517, ein ungleich- e
seitiges Achteck mit Kuppel, an das sich drei halbrunde Arme und nach vorn ein grösserer quadratischer Fassadenarm schliesst. Das Innere harmonisch trotz seiner Kahlheit, das Aeussere flüchtig und roh bis auf das in Verhältnissen und Profilirungen einfach schöne Portal (dat. 1539). Die Madonna del Monte bei Cesena, aus einer f
älteren dreischiffigen Pfeilerbasilica zu Ende des 15. Jahrh. in eine Renaissancekirche umgestaltet, zeigt ein Inneres von höchst origineller Anlage: einschiffig mit tiefen Seitenkapellen, die den Chor als Umgang umziehen, mit von *Antonio Terribilia* zu Beginn des 16. Jahrh. hinzugefügter Flachkuppel und erhöhtem Chor über der alten Krypta. — Der Dom von Foligno, ein aus sechs Quadraten bestehendes g
lateinisches Kreuz, in seiner heutigen Gestalt der (im vorigen Jahrh. umgeformte) Neubau einer romanischen Kirche, begonnen 1512—15 von *Cola da Caprarola* (seine schöne Kuppel erhalten), ausgebaut bis 1548; von stattlicher Raumwirkung. — S. Filippo in Todi, tonnengewölb- h
tes Schiff von Seitenkapellen, die sich in Pfeilerarcaden öffnen, begleitet; achteckige Flachkuppel von gleicher Breite und daranstossend ebenfalls gleichbreite Apsis (Anfang des 16. Jahrh.). Im innern Decorationssystem und in der Behandlung des Details verräth sich der Einfluss der Consolazione. Von S. Filippo abhängig, aber einfacher, ohne Kapellen und Apsis, S. Trinità in Calvi, und wenigstens in i
dem — entwickelteren — Schiff auch S. Maria daselbst, ohne Kuppel, k
aber mit eigenthümlicher, sich gegen das Schiff in einem Triumphbogen öffnender Choranlage.

Wenn man lange glaubte, an Bramente habe sich keine eigentliche Schule angeschlossen, so lag dies an dem Umstande, dass man seine Entwürfe zur Peterskirche, die von ihm an derselben ausgeführten Theile und die Werke seiner letzten Manier zu wenig

kannte; es fehlte somit der Zusammenhang mit den folgenden Generationen. Durch die letzte Manier Bramante's erst wurde die Renaissance von einem toscanischen und lombardischen zu einem italienischen und allgemeingültigen Stile, der im Wesentlichen noch heute die Architektur regiert.

Der Einfluss seiner Entwürfe für St. Peter war ein ungeheurer. Es dürfte schwer sein, irgend ein späteres bedeutendes Motiv zu finden, welches nicht in diesen Entwürfen vorkäme. Alle Meister des 16. Jahrh. lernten von ihm; selbst der alte Giuliano da Sangallo und Michelangelo in den Entwürfen zur Fassade von S. Lorenzo zeigen sich davon berührt. Dieser fruchtbare Einfluss kommt daher, dass Bramante's Werke nicht nur das Resultat eines unvergleichlichen Schönheitssinnes waren, sondern gleichzeitig der klar bewusste Ausdruck architektonischer Gesetze, sei es in der Vertheilung der Massen, im Verhältniss der Stockwerke, oder im Organismus der Gliederung. Der Vergleich mit Michelangelo zeigt, wohin eine kaum minder hohe Begabung führt, wenn sie nicht begleitet wird von der Achtung der Stilgesetze. Der Barockstil derjenigen Florentiner, die Michelangelo folgten, wird sofort leer und unausstehlich; wo dieselben Meister dagegen dem Bramante einmal folgen, wie Vasari in den Uffizien, leisten sie noch Grosses.

Als Bramante den Bau der Peterskirche, des Vaticans und des Gerichtspalastes begonnen hatte, war er sich wohl bewusst, dass er sie nicht zu Ende führen konnte, und sah sich daher bei Zeiten nach einem würdigen Nachfolger um, den er in *Rafael* zu finden hoffte.

a Die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici (zwischen Via Giulia und der Tiber) war Rafael's erster Bau; er ist die Wiedergabe einer der Nebenkuppeln in einem von Bramante's Entwürfen von S. Peter, Das Innere, noch ziemlich wohlerhalten, hat vorzügliche Raumverhältnisse; 1509 begonnen, wurde die Kuppel erst 1524 im Wesentlichen genau nach seinem Entwurfe ausgeführt.

Fast gleichzeitig begann Rafael im Auftrag des sienesischen
b Bankiers Agostino Chigi den Bau der Farnesina (erb. 1509—11).[1]) Diese berühmte Villa wird zwar fast allgemein dem Peruzzi zugeschrieben, aber abgesehen vom Stil und den für Peruzzi allzu schlanken Verhältnissen, schliesst die einzige echte Zeichnung des letzteren, die sich auf die Farnesina bezieht, ihn fast sicher als Baumeister aus. Es ist unmöglich, eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Ge-

* 1) In wieweit Villa Mieli, eine Stunde vor Porta S. Marco bei Siena, die Sigismondo Chigi, der Bruder Agostino's, 1505 erbauen liess, diesem als Vorbild zur Farnesina vorgeschwebt haben mag, bleibe dahingestellt (in der Nähe eine dazugehörige hübsche Kapelle).

mächern anmuthiger in zwei Stockwerken zu disponiren, als hier geschehen ist. („Non murato ma veramente nato", sagt Vasari von dem reizenden Gebäude.) Neben der vornehm grandiosen Villa Madama erscheint diese Farnesina als das harmlos schönste Sommerhaus eines reichen Kunstfreundes. Durch die besonnenste Mässigung der architektonischen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zuthat von äussern Portiken mit Giebeln u. dergl. nur rauben könnte. Die einfachsten Pilaster fassen das obere und das untere Stockwerk gleichsam nur erklärend ein; das einzige plastische Schmuckstück, das denn auch wirkt, wie es soll, ist der obere Fries unter dem vorspringenden Consolengesims. — (Ueber die Bemalung s. S. 247 a.) Die kleinen Mittelstockwerke (Mezzaninen) sind (wie in der guten Zeit überhaupt, zumal an einem kleinen Gebäude) aussen nicht zum Ausdruck gebracht; die Fenster des untern Mezzanins sind ganz ungescheut zwischen den Pilastercapitälen, die des obern im Fries angebracht. Die malerische Ausstattung des Innern, deren Ruhm das Bauwerk als solches in den Schatten stellt, wird unten zur Sprache kommen. — In derselben Villa baute Rafael die einfache Loggia an dem Tiber (in Folge der Stromcorrection abgetragen) und Stallungen für 100 Pferde; die Piedestale des Schmalseite allein sind noch an der Lungara erhalten.

Ehe diese Bauten noch fertig waren, begann Rafael um 1512, gleichfalls für Agostino, die köstliche Cappella Chigi in S. Maria a del Popolo. — Dagegen dürfte, wegen der mangelhaften Lösung des Gebälks in den Ecken, die Rafael zugeschriebene hübsche Vorhalle der Navicella kaum von ihm herrühren. b

Von den wenigen nach seinem Entwurf ausgeführten und noch vorhandenen Gebäuden ist Pal. Vidoni in Rom (auch Coltrolini, c Stoppani und Caffarelli genannt, bei S. Andrea della Valle) arg verbaut, so dass das Rustica-Erdgeschoss, auf dessen starken Contrast mit den gekuppelten Säulen des obern Stockwerkes die Wirkung des Baues berechnet war, fast nirgends mehr die ursprünglichen Oeffnungen zeigt; auch die obern Theile sind modernisirt und das Ganze durch Fortsetzungen aus den Verhältnissen gekommen. Nur die sieben mittleren Fenster geben die ursprüngliche Fassade Rafael's; die Höhenverhältnisse sind genau die seines eigenen Wohnhauses (das *Bramante* für die Familie Caprini gebaut hatte, ehe es Rafael 1517 für sich erwarb, s. S. 263 a). Das Erdgeschoss ist aus Gussmauerwerk wie aus einem Block gebildet, und die Rusticafugen darin sind ausgehauen. *Lorenzetto* war der ausführende Architekt, von welchem der in der Nähe liegende Hof des Pal. della Valle d herrührt, trotz Vernachlässigung einer der schöneren dieser Zeit (s. S. 283 a). — Dem Typus von Pal. Vidoni folgt auch Pal. Costa, e

für den Arzt Leo's X. Giacomo da Bresica im Borgo erbaut; nur sind die Halbsäulen hier zu Pilasterbündeln gedämpft (je drei zusammen) und ist eine Attica aufgesetzt (stark restaurirt). Am ehesten könnte auch er von *Lorenzetti* herrühren. — Ueber den untergegangenen Pal. Branconi vergl. S. 282 l.

a Zu dem Pal. Pandolfini (jetzt Nencini) in Florenz (Via Sangallo) lieferte Rafael 1516 die Entwürfe, die einer seiner Unterarchitekten, *Giovan Francesco da Sangallo*, ausführte, jedoch wohl nicht ohne Veränderungen (namentlich an der Gartenseite); i. J. 1520 war der Bau schon ziemlich in seinem jetzigen, wahrscheinlich unvollendeten Zustande. Es sind die Formen eines nur bescheidenen Gebäudes in grossen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt (das System der oberen Etage kommt genau in einer Zeichnung Bramante's vor): Rustica-Ecken; die Fenster oben mit Halbsäulen, unten mit Pilastern eingefasst und mit Giebeln bedeckt; über einem hohen Fries (hier bloss mit grosser Inschrift), wie in der Farnesina ein prächtiges Hauptgesimse; nach einem bedeutenden Rusticaportal neben dem Gebäude (dessen Mitte es wohl hätte bilden sollen) wiederholt sich das untere Stockwerk als Altan; jetzt eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie.

b Der früher Rafael oder Palladio zugeschriebene Pal. Uguccioni auf Piazza della Signoria in Florenz ist von *Mariotto di Zanobi Folfi* um 1550 ausgeführt. Er hat das Modell dazu nach der Zeichnung eines ungenannten römischen Architekten verfertigt. Wie am Hause Bramante's, so ist auch hier das Untergeschoss in derbster Rustica gehalten, jedoch mit zwei Geschossen gekuppelter Wandsäulen darüber, statt wie an jenem Bau eines einzigen.

Neben dem schon besprochenen Antheile Rafael's an der Peters-
c kirche wäre als sein bedeutendstes Werk die Villa Madama zu nennen. (Am Abhang des Monte Mario für den Cardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII. um 1515 begonnen, leider nur zum kleinen Theile bis 1527 ausgeführt und jetzt in trostlosem Zustande, nachdem schon längst der Garten aufgegeben worden.) Das gerade Gegentheil von dem, was der Durchschnittsgeschmack unserer Zeit ein freundliches Landhaus zu nennen pflegt: kaum je zum Wohnen, vielmehr nur zum Absteigequartier bestimmt; möglichst Weniges in möglichst grossen Formen und von einer einfachen Majestät, wie sie dem vornehmsten der Cardinäle, schon halb designirten Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl gemäss zu sein schien. Nur Eine Ordnung von Pilastern; ja in der Mitte, wo die dreibogige Halle mit den oben (S. 239 k) erwähnten Arabesken sich öffnet, nur ein Stockwerk, über hoher, malerisch ungleich vortretender Terrasse; das Wasserbecken unten daran ehemals durch Ströme aus den Nischen belebt. Der auf der Rückseite gelegene, nur halb angelegte unvollendete runde Hof sollte die

Mitte der Anlage bilden, deren Hauptfassade nach dem Tiber sah. Die Architektur dieses Hofes (Halbsäulen und Nischen mit Tabernakeln) ist der Aussengliederung der Umgänge Bramante's an S. Peter entnommen. *Giulio Romano* soll den Bau geleitet haben. Der Umstand, dass mehrere schöne Zeichnungen zur Villa Madama von Ant. da Sangallo, seinem Bruder (il Gobbo) und seinem Vetter Francesco für Rafael gefertigt wurden, zeigt, dass dieser wie in der Malerei so auch in der Architektur sich der Mithilfe von Fachgenossen bediente, um der erdrückenden Arbeitslast Herr zu werden. Die Villa Madama übte auf die Entwicklung der italienischen Villa einen kaum minderen Einfluss aus als auf dem Gebiete des Kirchenbaues die Entwürfe zur Peterskirche. Rafael hat hier zuerst zwei für die Architektur der Folgezeit fruchtbare Motive angewendet: ein dreischiffiges Vestibül (Pal. Farnese, del Tè, Pitti) und eine Arcade, an die sich beiderseits von Architraven überdeckte Oeffnungen schliessen (schon Bramante hatte es, wenn auch in verschiedener Anwendung, aus der römischen Antike wiedererweckt in einem Fenster der Sala regia und im Chor a
von S. Maria del popolo; Nachfolge fand es vor allem in der Basi- b
lica Palladio's, der Bibliothek Sansovino's, in S. Benedetto bei Mantua c
u. s. f.; vergl. S. 319 a und b).

Von einem andern Urbinaten, der vermuthlich zu Bramante in einiger Beziehung stand, *Girolamo Genga* (1476—1551), rührt die Kirche
S. Giovanni Battista in Pesaro (1540 begonnen), ein origineller d
einschiffiger tonnengewölbter Langbau mit tiefen in Nischen aufgelösten Kapellen, die quadratische Vierung mit Flachkuppel gedeckt und mit halbrunden Apsiden abgeschlossen. Den bedeutenden Dimensionen entspricht nicht ganz der Raumeindruck, was auf die nüchternen Verhältnisse und Details zurückzuführen ist. Andere Werke des
Meisters, wie das Zoccolantenkloster in Monte Baroccio, und e
den bischöflichen Palast in Sinigaglia kennen wir nur dem f
Namen nach. Wer aber das Gespenst oder Skelett einer fürstlichen Villa, von grossartig phantastischer Composition, hoch und herrlich gelegen,
kennen lernen will, darf in Pesaro den halbstündigen Ausflug nach g
Villa Imperiale nicht scheuen. Ein älterer Bau (seit 1469 errichtet) mit ansehnlichen Fresken, welcher sich zunächst dem Blicke darbietet, hätte vermuthlich dem sich anschliessenden Palaste weichen müssen, der übrigens nicht einmal im Rohen ganz ausgeführt ist; terrassenförmige Anlage und grottenartig einwärtstretende Gemächer verschiedenen Ranges lassen den Bau ganz eigenartig erscheinen. — Den
Palazzo Prefettizio *Laurana's* zu Pesaro ergänzte *Girolamo* und h
sein Sohn *Bartolommeo* (1518—1558) durch den Anbau des Hofes und des Flügels gegen Via del corso, welch ersterer bloss durch die stattlichen Fenster und ein Portal Bedeutung erhält. Die Innendecoration

in dem rückseitigen Flügel schon in den Formen des beginnenden Barock. — Von *Bartolommeo* ist auch die ganz unbedeutende Kirche
a S. Pietro zu Mondavio.

In der zweiten Generation ist Bramante's und Rafael's Vaterschaft noch sehr kenntlich bei dem berühmten *Giulio Romano* (1492 bis 1546). Seine frühere Bauthätigkeit gehört Rom, die spätere Mantua
b an. In Rom ist das kleine Casino der Villa Lante auf dem Janiculus mehr durch seine heute nicht mehr vorhandene malerische Ausschmückung, als durch die bauliche Anlage berühmt geworden. —
c Der Pal. Cicciaporci an der Via de' Banchi, nur halbvollendet und vernachlässigt, ist ein schöner und eigenthümlicher Versuch Giulio's, ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder, mit bescheidenem Baumaterial einen neuen und bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Ausgeführt seit 1516 von *Pietro Rosselli* aus Florenz. — Pal. Mac-
d carani auf Piazza S. Eustachio schliesst sich in seinem Rusticaerdgeschoss und dem Hauptstock mit dorischen Pilastern und ausnehmend schön profilirten Giebelfenstern dem Typus der Privatpaläste Bramante's und Rafael's, — nur in viel anspruchsloserer Form an. —
e Welchen Antheil Giulio an der Madonna dell' Orto im Trastevere gehabt haben mag, ist aus ihrer heutigen Gestalt schwer zu entnehmen.

Die spätere Lebenszeit Giulio's seit 1525 verstrich bekanntlich in Mantua. Abgesehen von jenen oben (S. 240c u. fg.) erwähnten Räu-
f men im Palazzo di Corte (Pal. ducale), schuf er seit 1525 das
g berühmte Lusthaus der Gonzaga vor der Stadt, den Palazzo del Tè. Für die durchgängige Anwendung der Rustica (mit ernster dorischer Pilasterordnung) am Aeussern wie an den Hoffassaden war entscheidend, dass der Bau Anfangs nur einer landwirthschaftlichen Bestimmung (Stuterei) dienen sollte; erst allmählich scheint der Meister seinem Bauherrn diejenige Anlage plausibel gemacht zu haben, welche jetzt trotz allem Ruin das vollständigst erhaltene Beispiel einer grossen fürstlichen Villa der goldenen Zeit darbietet. — Ein grosses vorderes Quadrat; in der Mitte jeder Seite desselben grössere Hallen; davon eine (die eigentliche, nicht die jetzt gebräuchliche Eingangshalle) das Motiv des berühmten Vestibuls von Pal. Farnese im Kleinen wiederholt (s. S. 277 oben); ihr gegenüber dann die gegen den Garten offene Haupthalle, einer der vollkommen schönen Räume, welche die Renaissance geschaffen hat, wenn gleich die Bogen gegen den Garten hin nur auf vermörtelten Backsteinsäulen ruhen, wie denn überhaupt Giulio sich etwas leicht in den unechten Stoff fügte, auch bei der Rustica. Die einzelnen Säle und Zimmer sind nicht als Wohnräume, sondern als Räume des flüchtigen Besuches und der Aufwartung zu betrachten. (Mangel an Corridoren.)

Die Bauten, welche den grossen Garten einfassen, sind nur theilweise ausgeführt, auch sehr zerstört. Ueber das Casino della grotta und die Decoration des ganzen Baues s. oben.) Der Garten selbst harrt noch immer einer neuen stilgemässen Bepflanzung.

In der Stadt baute Giulio u. a. sein eigenes Wohnhaus (1544): a
von derben Formen, mit Flachrustica, nur Erdgeschoss und Obergeschoss, drüber ein schöner Guirlandenfries, die Halle nach dem Hofe zu in den mässigsten Formen; der Meister wollte wohl nicht als reicher Mann gelten. (Gegenüber der gewaltige Barockpalast mit den Hermen, ehemals Colloredo, jetzt Pal. della giustizia, von Giulio's b
Nachfolger *Giov. Batt. Bertano*). — Von den mantuanischen Kirchen gehört dem Giulio das jetzige Innere des Domes (beg. 1544), mit c
den mässigen Mitteln einer Collecte, unter Vermeidung hoher Baurechnungen und theurer Pilotirungen glücklich und geistvoll durchgeführt; eine fünfschiffige Säulenkirche mit geraden Gebälken und flachgedecktem, lichtreichem Mittelschiff; die innern Seitenschiffe tragen Tonnengewölbe, die äussern flache, vertiefte steinerne Decken; dann folgen in schöner Abwechslung der Form und der Beleuchtung Reihen kleiner Kapellen. Ueber der Vierung eine lichte Kuppel, nach aussen in einfachen Backsteinformen, mit Zeltdach. (Aeltere Bestandtheile: ausser jenen oben erwähnten Nebenkapellen, der alte Glockenthurm und eine gothische Taufkapelle; die Fassade von spätem und schlechtem Barockstil.) — Dann 10 Miglien südlich von Mantua die Kirche S. Benedetto, eine hochbedeutende Anlage: dreischiffig, d
das spitzbogige Gewölbe des Mittelschiffs von der alten Kirche beibehalten, die gewölbten Nebenschiffe um den Chor herumgeführt und mit je fünf Seitenkapellen und ebensovielen im Chorumgang geschmückt; achteckige Kuppel; in den Arcaden des Mittelschiffes das von einem Rundbogen unterbrochene Gebälk auf zwei Säulen, welches später das charakteristische Motiv Palladio's wird (s. S. 277 c); das plastische Detail unrein; günstige Beleuchtung. Die Sacristei auch von *G. Romano* hinzugebaut. — Von dem genannten *Bertano* ist 1565 die Kirche S. Barbara (eingeschlossen in Pal. di e
Corte) erbaut, mit zwei durch ein Tonnengewölbe geschiedenen viereckigen und sehr lichtreichen Kuppelanlagen und einem schönen Thurm von vier Ordnungen.

Bei Anlass des Giulio Romano werden wir auch am besten den bekannten cremonesischen Maler *Giulio Campi* erwähnen, welcher um 1546 für den als Dichter namhaften Prälaten Vida das Backsteinkirchlein S. Margherita in Cremona erbaute und mit Fresken f
versah. Letztere zeigen schon den Einfluss des römischen Manierismus, gleichwohl aber ist das Gebäude als völlig aus Einem Guss entstandenes Ganzes derjenigen Zeit, die unmittelbar auf die goldene folgte, noch sehr sehenswerth.

Auch der grosse *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) gehört zu denjenigen, auf welche Bramante einen starken Eindruck gemacht hatte, wie er denn auch bei den Entwürfen der Peterskirche einer seiner Hauptzeichner war. Seine Thätigkeit theilt sich hauptsächlich zwischen Siena und Rom, und zwar mit mehrmals wechselndem Aufent-
a halt. In Siena soll nur die Bastion vor Porta Pispini von ihm herrühren (durch Restauratitonen umgeformt), ausserdem einzelne Theile
b des Pal. Pollini. Bedrängt und sehr bescheiden, wie er war, entzog er sich auch untergeordneten Aufträgen nicht, während leider keiner seiner grossen und grossartigen Pläne zur Ausführung kam. (S. Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien.) — Seine decorativen Arbeiten S. 187 u. 215. Romagnoli schreibt ihm, abgesehen von einer ganzen Anzahl kleinerer Gebäude, zumeist mit Unrecht
c noch folgende Bauten zu: Pal. Mocenni nebst dem Innern von
d Villa Saracini, den Arco alle due porte; die Klosterbauten
e der Osservanza vor der Stadt (S. 125 h), den kleinen Hof hinten
f über S. Caterina, die Kirchen S. Sebastiano (ist von *D. Ponsi*,
g s. S. 126 g) und del Carmine, die Fassade von S. Marta (sicher von *Ant. Maria Lari, il Tozzo* 1535 erbaut) und das Meiste an S.
h Giuseppe (von *Bart. Neroni* und *P. Caetano* um 1550 beg.; die Westfront erst 1653 von *Dom. Gianelli*, kuppelbedecktes ungleichseitiges Achteck mit vier kurzen Armen, nüchtern profiliert. Betreffs
i der Concezione vergl. S. 125 g. — Es sind lauter Aufgaben, bei welchen mit sehr sparsamen Mitteln, hauptsächlich durch mässiges Vortreten backsteinerner Pfeiler und Gesimse in schönen Verhältnissen, das Mögliche geleistet ist, mehrmals mit genialer Benutzung des steil abfallenden Erdreichs. Für das flüchtige Auge ist hier kein auffallender Reiz geboten; man muss die äusserste Beschränkung des Aufwandes mit erwägen, um das Verdienst des Baumeisters zu würdigen. Vielleicht wird das in seiner Armuth so reizend schöne Höf-
k chen bei S. Caterina, in welchem der Geist Bramante's lebt, am ehesten den Beschauer für diese unscheinbaren Denkmäler gewinnen.
l (In der Villa Santa Colomba eine schöne Wendeltreppe angeblich von Peruzzi.)

Nach Peruzzi's Zeichnungen sind der unvollendete Palast, Loggia
m und Kapelle der Villa Belcaro (jetzt Camaiore) vor Porta Fontebranda ausgeführt worden. Die feinen Pilasterverkleidungen an den Nebenbauten lassen hier den Meister am ehesten ahnen. Eine Handzeichnung in den Uffizien lässt die grossartige projectirte Anlage erkennen.

n In Rom war der Antheil Peruzzi's an der Erbauung der Peterskirche, wie schon gesagt, ein sehr geringer; sein Plan bei Serlio ist eine der Varianten Bramante's. Von seinen sienesischen Erfahrungen her wusste Peruzzi auch im Engen und Beschränkten gross

und bedeutend zu wirken; Bedingungen socher Art steigerten seine
Kräfte, ähnlich wie ungünstige Wandflächen für Fresken die-
jenigen Rafael's. Eines der ersten Denkmäler Italiens bleibt in dieser
Hinsicht der Pal. Massimi alle Colonne (seit 1535), an einer a
engen, krummen Strasse, die denn allerdings die strengern Fassaden-
verhältnisse unanwendbar machte. Peruzzi concentrirte gleichsam
die Krümmung, machte sie zum charakteristischen Motiv in Gestalt
einer schönen originellen kleinen Vorhalle, die schon in den wachsen-
den und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Ab-
schluss durch zwei Nischen diese ihre aussergewöhnliche Bestimmung
ausspricht. Von ihr aus führt ein Corridor in den Hof mit Säulen
und geraden Gebälken, der mit seinem kleinen Brunnen und dem
Blick auf die Treppe ein wiederum einzig schönes und malerisches
Ganzes ausmacht. Die Decoration, durchgängig strenger classicis- b
tisch als die oben angeführten Sachen in Siena, verräth die späteste
Lebenszeit des Meisters. (Ausgeführt von *Giov. da Udine.*)

Viel eher als Pal. Ossoli (Vicolo de' Balestrari 17, in der Nähe c
von Pal. Spada) trägt der kleine Palazzetto Spada (Via di Capo- d
diferro 7, in der Nachbarschaft von Pal. Spada) in den schlanken
ionischen Pilastern des ersten Stockes über dem Rusticaerdgeschoss,
und in der Feinheit der Gliederungen (Gebälke des ersten, Gesims
des zweiten Stockes und sog. Ohrenfenster ebendort) den Stempel
der vornehm-graziösen Weise Peruzzi's. Am Pal. Ossoli (um e
1525) erscheinen die Verhältnisse an den beiden durch dorische
und ionische Pilaster gegliederten Hauptgeschossen für ihn viel zu
gedrungen; auch die ionischen Säulen an den (jetzt geschlossenen)
Arcaden im ersten Stock des Hofes über der untern dorischen Halle
haben für ihn zu schlechte Formen. Hätte der feinfühlige Meister
endlich die Geschmacklosigkeit begangen, das antike Friesstück so
unvermittelt über dem Rusticaquaderthor anzubringen? Der Hof
von Pal. Altemps, Via di S. Apollinare 8, vorn und hinten mit f
reichstucchirten Pfeilerhallen, auf der Seite mit Pilastern, wird eben-
falls mit Unrecht dem Peruzzi zugeschrieben; er ist viel später. Da-
gegen rühren die Fenster am Aufbau über dem Marcellustheater g
von ihm her. In der Nähe von Rom baute Peruzzi für den Cardi-
nal Trivulzi 1521—24 das anspruchslose, leider unvollendet gebliebene
Landhaus am Salone (S. 243 e). — In Montepulciano rühren h
an dem von *Ant. Sangallo* begonnenen Pal. del Monte (jetzt Con- i
tucci) am Domplatze Hof- und Obergeschoss von Peruzzi her; —
Pal. Ricci ebenda (Via Ricci) ist nach seinem Entwurfe mangelhaft k
ausgeführt; — ferner wahrscheinlich das Haus in Via Cavour Nr. 27. l
(Von einem anonymen Meister Pal. Tarugi, 5 Piazza Vitt. Ema- m
nuele, und Casa Massei in Via del Poliziano Nr. 6.) n

An der grossartigen Fassade des Palazzo Albergati (Strada

a di Saragozza) in **Bologna** war Peruzzi nicht betheiligt, selbst am oberen Geschoss nicht; das Erdgeschoss gehört einem älteren Baue an. Die Fenster, auf einfach derbe viereckige Einfassung berechnet, bilden mit ihrem jetzigen niedlichen Rahmen von Canellüren, Consolen etc. keinen echten Gegensatz mehr zu den gewaltigen Fenstern des Obergeschosses. Die ersteren wie das Portal rechts wurden von 1519 an durch *Batt. di Piero da Como* ausgeführt, die letzteren gehören erst dem Jahre 1540 an, das Hauptgesims 1584, das Portal links gar erst
b 1612. — Dagegen ist Pal. Lambertini (Via degli Orefici) ein kleiner durch die Entwürfe dazu in den Uffizien beglaubigter Bau des Meisters: das Aeussere durchaus modernisirt, übrig ist bloss eine ziemlich unbedeutende Loggia von vier dorischen Säulen im Hof des jetzigen Albergo del commercio. — Die prächtigste Thür an S.
c Michele in Bosco ist nach einer Zeichnung Peruzzi's ausgeführt; sie zeigt, wie ein einfaches Motiv durch einfache aber vortreffliche Behandlung zu einem wahren Wunder erhoben werden kann. — In
d S. Domenico wäre das vernachlässigte Innere der Cappella Ghisilardi (erste links, als Magazin benutzt), nach 1525, ganz des Peruzzi
e würdig. — In der Sacristei von S. Petronio giebt die Zeichnung des grossen Durchschnitts der Kirche einen Beweis von der Begabung des Meisters.

f In Carpi dürfte der Dom von Peruzzi entworfen sein (seit 1513) ganz auf dem Plane zu S. Peter beruhend, zeigt er eine seltene
g Bildung der Kuppelpfeiler. — Die kleine Fassade des alten Domes würde ihm mehr Ehre machen. — Ob von Peruzzi der Langhaus-
h anbau der schönen Kirche S. Niccolò herrührt, können wir nicht entscheiden. — In Carpi ist ferner, obgleich nicht von Peruzzi, das
i malerische und zugleich architektonisch interessante Schloss mit Hof und Kapelle zu erwähnen — und gegenüber vom Theater ein
k schöner schlanker Arcadenporticus, der ganz mit demjenigen des
l Archivio di Stato in Bologna (Via Foscherari) übereinstimmt.

m Hierher ist auch am ehesten Pal. Spada *già Capodiferro* in Rom einzureihen, 1540 erbaut. Dieses eigenthümliche Gebäude muss uns ein verlorenes ähnlicher Art ersetzen, nämlich das Haus, welches Rafael für Batt. Branconi dall' Aquila im Borgo unweit S. Peter erbaute. (Aehnlich war auch der Palast ornamentirt, den *A. da Sangallo* d. J. für den Card. Ant. del Monte auf Piazza Navona erbaute). Pal. Spada erscheint, nach Allem zu urtheilen, wie eine Nachahmung davon. Es ist ein geistvoller Versuch, ein architektonisches Gefühl durch die Sculptur, durch Statuen in Nischen und freibewegten vegetabilischen Schmuck, nämlich Fruchtschnüre von Genien getragen etc. auszudrücken. (Wenn ich nicht irre, so kam die Idee von ähnlich bemalten Fassaden her und ist als Ueber-

tragung dieser zu betrachten). Ob der Entwurf des Baues auch von
Giulio Mazzoni, der die Decoration desselben ausführte (s. S. 245 k)
herrührt, ist ungewiss. Am Pal. Spada ist das Erdgeschoss als ruhige
Basis behandelt, aussen Rustica, innen eine schöne dorische Pfeiler-
halle; erst die oberen Stockwerke entwickeln aussen und innen jene
plastische Pracht (s. oben). — Nahe bei Palazzo Spada ein einfaches
Renaissancehaus, nicht näher bestimmbar. — Villa Pia s. S. 306 c. — a

An dieser Stelle sei auch *Andrea Sansovino* (1460—1529) er-
wähnt wegen einiger guten Arbeiten in Monte Sansavino: korin- b
thische Loggia dem Pal. Comunale gegenüber, mit deutlichen An-
klängen an Andreas florentinische Anfänge in der Sacristei von S.
Spirito, Klosterhof von S. Giovanni Battista, in S. Agostino c
eine ionische Halle (1523). Ihm (und nicht wie Vasari fälschlich an-
giebt dem Jacopo Sansovino) ist auch zu Rom die Anlage des nicht
grossen, aber grossartig gedachten übrigens unvollendeten Palastes d
zuzuschreiben, den sich Cardinal Antonio del Monte († 1533), der Oheim
Julius III., in seiner Villa (nach 1511) erbauen liess (zehn Minuten
vor Porta del popolo an der Strasse, die zur Villa di Papa Giulio
abzweigt, gelegen). Im Erdgeschoss ausser dem spätern Rusticaportal
blosse Mauerfläche, im ersten Stock ausser zierlichen Eckpilastern
und einfachen Fenstern nur in der Mitte eine kleine Säulenloggia. Im
Innern besteht das Untergeschoss fast ausschliesslich aus hohen,
weitgespannten Arcadengängen, der obere Stock aus wenigen einfach
disponirten Räumen (ihre Decoration erst 1564 von *Pirro Ligorio*).
Als Dombaumeister zu Loreto (von 1513—20) hatte er (wie sein
Vorgänger *Giancristoforo Romano*) nur Theil am Bau des Pal. Apos- e
tolico (vergl. S. 272 b). Den Hof des Pal. Comunale zu Jesi s. f
S. 124 g. — Endlich möchten wir noch am allerehesten ihm den
Palazzo Lante in Rom zutheilen, 1513—16 für Giuliano de' Me- g
dici, den Bruder Leos X. erbaut. Disposition, Gliederungen und
Formen sind viel besser als an Lorenzetto's Bauten; die liebevolle
und reiche Durchbildung des Details verräth den Bildhauer. Hier
zuerst im Rom der Renaissance findet sich am Aeussern eines Palastes
der Marmor angewandt. (Der dritte Stock des schönen Hofs erst h
um 1600 von *Onofrio Lunghi* dazugebaut.)

Neben Peruzzi erscheint der jüngere *Antonio da Sangallo* (*An-
tonio Cordiani*, 1483—1546), einer der Hauptschüler Bramante's, seit
1503 in Rom, als ein sehr ungleiches und vielleicht innerlich nie
ganz selbständiges Talent. Seine Arbeiten zeugen immer von der
goldnen Zeit, weil sie wenig Falsches und Ueberladenes haben;
allein sie sind meist etwas nüchtern. Wir nennen vor Allem die
kleine Kapelle rechts in S. Giacomo degli Spagnuoli, auf Piazza i
Navona in Rom; die Pilasterordnung, die Cassetten des Gussge-

wölbes, die Profilirung sind beinahe Bramante's würdig (vergl. S. 245 i).
a — Einfacher, aber ebenfalls noch in Bramante's Art die achteckige
b Kapelle links vom Chor im Dom von Foligno 1527. — In Rom
c ist ferner der schöne Palast Marchionne Baldassini (bei Leta-
d rouilly Palma genannt) in der Via delle Copelle Nr. 35, ein sicherer
e Bau Antonio's, mit bescheidenem Pilasterhof. Auch der Pal. del
Banco di S. Spirito (Ecke der Via de' banchi nuovi und banchi
vecchi) gehört ihm an (ehemals Zecca vecchia). Ebenso der kleine
f Palazzo della Linotta (an der Ecke von Via de' Baullari und
Corso Vittorio Emanuele), für den französischen Prälaten Thomas
Le Roy zwischen 1517—24 gebaut, früher irrthümlich Peruzzi zuge-
schrieben. In engen Dimensionen eine grossartige, originelle Anlage,
macht der Bau trotz Vermauerung der Loggien und Verunzierung
aller Art immer noch einen schönen Eindruck. — An der aussen
g vier-, innen achteckigen Kirche S. Maria di Loreto (auf Piazza
Trajana 1507?) ist nur das Erdgeschoss nach Antonio's Entwurf aus-
geführt worden. Innen durch neuere Stucchirung, aussen durch die
h abgeschmackte Lanterna des *Giacomo del Duca* entstellt, war sie je-
doch von jeher keine der edlern Renaissancekirchen. — Das Innere
i von S. Spirito (1538—44) einfach und tüchtig (die Fassade erst
unter Sixtus V. von *Mascherini* voll.); die nahe gelegene, leider un-
k vollendete Porta etwas empfindungslos, aber mächtig wirkend. —
l Das Innere von S. Maria di Monserrato ist nach allen (auch
ganz neuerlichen) Restaurationen kaum mehr sein Eigenthum; der
m ehemals schöne kleine Hof dahinter war es vielleicht nie. — Da-
n gegen ist Pal. Sacchetti (Via Giulia) unstreitig von ihm und sogar
zu seiner eigenen Wohnung erbaut, überdies wohlerhalten; von allen
Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei grossen Dimen-
sionen und einem gewissen Luxus am wenigsten Eigenthümliches hat.
o — Dann rührt der grösste Theil des Pal. Farnese von Antonio
her, schon vor 1514 an der Stelle eines älteren, seit 1495 im Besitze
des Cardinals Farnese (nachmals Paul's III.) befindlichen Gebäudes,
und mehrerer 1517 und 1522 niedergelegten Nachbarhäuser begonnen,
aber erst seit 1534 (seit seiner Erhebung zum Papst) nachdrücklich
betrieben. Die Fassaden sind wenig befriedigend, das Gesims Michel-
angelo's giebt ihnen aber einen herrlichen Abschluss. Die kleinen,
eng an einander gerückten Fenster stehen zu den enormen Mauer-
massen in keinem günstigen Verhältniss, und ihre prätentiöse Be-
kleidung mit Säulen lässt dies nur noch empfindlicher bemerken,
Die Hallen des Erdgeschosses haben etwas Schweres und Gedrücktes
und eine unschöne Gesimsbildung (die hässlichen Doppelkämpfer
der Arcadenpfeiler!); auch die grosse Treppe ist bloss von Bedeu-
tung, insofern sie eine der frühesten völlig bequemen Treppen ist.
Nur die dreischiffige Eingangshalle, mit dem herrlich cassettirten

Tonnengewölbe in der Mitte, zeugt von feinerem Formgefühl. Im
Hof sind die zwei unteren Stockwerke noch von Antonio (das zweite a
erst nach seinem Tode nach seinen Plänen von *Michelangelo* auf-
geführt); selbst mit dem oberen an sich schönen, aber nicht zum
unteren passenden Stockwerke Michelangelo's bilden diese imposan-
testen Palasthallen Roms einen wahrhaft königlichen Bau. In der
reizvollen Bildung der dorischen Halbsäulen dürfte Antonio das an-
tike Vorbild am Marcellustheater sogar übertroffen haben. — An der
Sala regia des Vaticans ist bloss die allgemeine Anordnung von b
Sangallo; die bedeutende Wirkung beruht aber wesentlich auf den
Stuccaturen (S. 245 h) und auf den Wandgemälden (als Ganzes,
denn im Einzelnen sind sie nicht zu rühmen). Aehnlich verhält es
sich mit der anstossenden Cappella Paolina. — Die beiden Kirch- c
lein auf den Inseln des Bolsener See's kenne ich nicht aus der d
Nähe. — Ueber Antonio's Thätigkeit als Dombaumeister an S. Peter
1520—46 vergl. S. 265, zu Loreto 1530—35 vergl. S. 272 b.

Im Stil Antonio's: die zwei Prachtfenster des Erdgeschosses am
Pal. Cuccoli in Florenz, Via di Servi Nr. 10. e

Endlich rühren von dem sehr beschäftigten Meister, dem Gunst
und hohe Stellung im reichen Maasse zu Theil wurden, viele Fes-
tungsbauten her: die Castelle von Perugia (1540—43) und Ancona f
(1532), die in ihrem säculären Verfall höchst malerischen Festungs-
mauern von Nepi, die von Parma und Piacenza, die Bauten in Castro
(letztere kenne ich nicht) und die jetzt ganz in Trümmern liegende
malerische Rocca von Montefiascone (1516). Für Cività Vecchia ent- g
warf er 1515 die später ausgeführte erste moderne bastionirte Um-
wallung. Die Fortezza da Basso in Florenz führte *Nanni d'Alessio,* h
detto Unghero nach Entwürfen Antonio's aus (1534—37).

Aber in künstlerischer Beziehung steht über alle diese Bauten
erhaben das majestätische Hafencastell von Cività Vecchia, i
Bramante 1508 begonnen und bis auf den oberen Theil des mittleren
Thurmes vollendet. (Letzterer Zusatz von *Michelangelo.*) Nicht nur
in der Kunst, mit wenigen Formen gross zu wirken, zeigte sich Bra-
mante wieder als Meister, sondern in der Profilirung und der Ver-
bindung architektonischer Formen mit der complicirten Anordnung
der oberen Schiessscharten. Und da es sich um ein Hafencastell
handelt, kann ihm auch kein Vorwurf gemacht werden, dass er an
runden Bollwerken für divergirende Feuer festhielt, statt die kurz
vorher erfundenen Bastionen anzuwenden.

In den Abruzzen besitzt Aquila ein vorzügliches Gebäude an
der Fassade der schon 1452 gegründeten Kirche S. Bernardino. k
Cola dell' Amatrice (1527) hat den Hauptgedanken dem Modelle Mi-
chelangelo's für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz entnommen,

die Durchbildung, wie bei jener, beruht auf Bramante. Derselbe
a Cola hat in der unvollendeten Fassade des Domes von Ascoli Elemente aus Projecten für S. Peter aus der Zeit von 1515, aufs Einfachste reducirt, zur Anwendung gebracht. Von einigem Interesse
b auch (nach Laspeyres und Bubeck) in Camerino: S. Maria Annunziata, ein auf Säulen ruhender Hallenbau, von kryptenartig gedrungenen Verhältnissen, zur Renaissancezeit in eine romanische Hülle eingebaut.

Am passendsten reihen wir hier eine Anzahl umbrischer Kirchen vom Ausgang des Cinquecento an, mit einer Ausnahme sämmtlich
c Centralbauten. Die Chiesa del Gesù in Perugia, 1562 gegründet, ist ein in der Renaissance sehr seltenes Beispiel einer dreischiffigen, flachgedeckten Basilica mit Emporen über den Seitenschiffen. S.
d Maria delle vergini bei Macerata, 1573 von *Galasso da Carpi* nach dem Muster der Madonna di Carignano zu Genua (s. S. 314 b) erbaut, in den breiten und schweren Formen des Innern und der dürftig entwickelten Kuppel hinter ihrem Vorbild zurückbleibend.
e Die Kuppelkirche S. Maria della Reggia in Fratta (Umbertide, zwischen Città di Castello und Perugia), aussen achteckig, innen rund mit gekuppelten Säulen, von sehr schöner Raumwirkung (1559
f bis 1675). Die Chiesa del Purgatorio in Foligno, Ende des 16. Jahr.; über kurzarmigem aus einem Achteck entwickelten Kreuze eine Flachkuppel; der Grundriss durch Eckkapellen zu einem
g Quadrat gestaltet. S. Crocifisso zu Todi, 1591 von *Val. Martelli* begonnen, von *Ippol. Scalza* vollendet, wiederholt die Anlage der Madonna delle carceri in Prato in den Formen der späten Renaissance, leider bloss mit Flachkuppel ohne Tambour. S. Lorenzo in
h Vineis vor Orvieto, Ende des 16. Jahrh., im Grundriss der Chiesa della Manna d'oro in Spoleto (S. 272 h) völlig identisch, im Aeussern
i S. Maria di Loreto in Rom nachahmend. S. Pietro e Paolo in Siena, Beginn des 17. Jahrh., in Grundriss und Aufbau S. Giuseppe ebendort (s. S. 280 h) nachgebildet, auch ohne Tambour und mit acht-
k seitiger Kuppel; endlich die Chiesa nuova zu Assisi, 1615 von *Fr. Rufino da Cerchiara* begonnen, ein artiger kleiner Centralbau von fünf Kuppelchen überdeckt, in Gestalt eines griechischen Kreuzes im Innern und Aeussern auch im Detail für diese Spätzeit auffallend harmonisch durchgebildet.

In Florenz hat gerade der kurze Moment der höchsten Blüthe keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen. Doch ist derselbe (abgesehen von den Palästen Pandolfini und Uguccioni) durch einen höchst ansprechenden Künstler in kleineren Bauten vertreten, durch *Baccio d' Agnolo Baglioni* (1462—1543). Er übernahm die Palastarchitektur ungefähr da, wo sie Cronaca gelassen. Das Aeussere über-

schreitet fast nie die Formen, welche dieser am Pal. Guadagni entwickelt hatte; in den Höfen ist das bisherige florentinische Princip mit der einfachsten Eleganz durchgeführt; selbst die reichern Säulenordnungen scheinen Baccio zu bunt, und er beschränkt sich meist auf die sog. toscanische, welcher er aber bisweilen durch eine feine Blattlage um den Echinus eine leise Zierlichkeit im Sinne Bramante's zu geben sucht.

Eine Ausnahme bildet zunächst die mehr plastisch durchgeführte Fassade von Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord, bei S. Trinità). a
Die Ecken bedeutend als Pilaster mit Rustica behandelt; zwischen den Fenstern Nischen; über den Fenstern (als frühestes und deshalb in Sonetten verspottetes Beispiel, in Wirklichkeit aber einige Jahre später [1520] als an Pal. Pandolfini) Giebel, abwechselnd rund und geradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt, bisher nur an Kirchen gebräuchlich (vgl. S. 131 b); an den vordern Fenstern sind die Steinkreuze mit zwei Halbsäulchen über einander verziert. Das schwere und rohe Gesimse angeblich auch von Baccio. — Das Albergo di Porta Rossa ebenfalls von Baccio und für denselben b
Bartolini erbaut, mit zum Theil überkragter Fassade. — Ein anderes höchst originelles Gebäude ist der kleine Pal. Cocchi-Serristori c
(jetzt Della Seta) auf dem Platz S. Croce, irrthümlich Baccio zugeschrieben, aber schon 1469—74 erbaut; der unbekannte Meister musste hier das Recht des Ueberragens der obern Stockwerke, zwar nicht vorn, aber auf beiden Seiten nach den Nebengassen, benutzen und mit seinem classischen Detail in Einklang bringen; es ist lehrreich zu sehen, wie ihm dies gelang.

Andere Paläste sind aussen schlicht, zeigen aber den Organismus des Hofes vorzüglich fein und angenehm durchgeführt. So vor Allem der Pal. Taddei (Rafael's Beschützer, jetzt Pecori-Ginori, Via de' d
Ginori Nr. 13), wo die Schlusssteine der Bogen noch Acanthusconsolen bilden. — Auch der Pal. Ginori nebenan ist ein Werk Baccio's. — e
Zu seinen anmuthigsten Werken gehört die Villa Castellani auf f
Bellosguardo (Borgherini); im reizenden Hof zwei einander gegenüberliegende Hallen. Vielleicht ist auch die ganz nahe gelegene dem Cronaca zugeschriebene Villa S. Sepolcro (auch Nuti, La Strozzina, g
Le Lune genannt, jetzt Spencer-Stanhope) eher sein Werk. — (Seine Villa Bartolini in Rovezzano vielfach verändert.) — Pal. h
Rosselli del Turco, bei SS. Apostoli, ist für Architekten sehens- i
werth wegen der schönen und nachdrücklichen Gliederung der innern Räume, besonders der Treppe (Consolen, Gesimse, Steinbalken, Lunetten). Man übersehe nicht den stattlichen eisernen Ring an der Ecke. Vermuthungsweise wird ihm auch Pal. Corsi zugeschrieben k
(s. S. 118 m). — Nur unscheinbar in seinem jetzigen Zustande, aber für Architekten wichtig ist endlich ein Lusthaus, welches von Baccio

ebenfalls für Giov. Bartolini erbaut und 1638 von *Silvani* vergrössert
a wurde: früher Pal. Stiozzi-Ridolfi, jetzt Pal. Giuntini, Via Val-
fonda Nr. 83. Absichtslos unregelmässig, mit zierlichem Säulenhof,
Gartenhalle und Thurm, bildet es eine für ergänzungsfähige Augen
sehr reizende halb ländliche Anlage.

b Von Kirchen Baccio's ist mir nur das Innere von S. Giuseppe
(1519) bekannt: eine schlichte korinthische Pilasterordnung mit Gesimse
umzieht die Bogeneingänge der ebenfalls ganz einfachen Kapellen;
am Oberbau scheint Manches verändert. — Die von Baccio im Verein
mit *Giul. da Sangallo* und *Cronaca* entworfene (und auf der einen
c Seite von ihm allein 1508—15 ausgeführte) Umkleidung der Dom-
kuppel mit Galerie und Gesimse, die recht gut für diese Stelle gedacht
war, blieb unvollendet, weil Michelangelo sagte, es sei ein Grillen-
käfig, dergleichen die Kinder in Italien aus Binsen flechten. — Die Zeich-
d nung zum Fussboden des Domes wird unter andern Künstlern auch
dem Baccio zugeschrieben; es ist das bedeutendste Werk dieser Art,
e welches aus der Blüthezeit vorhanden ist. — Der Thurm von S. Spirito
f wird nur in Florenz bewundert: derjenige von S. Miniato ist nur un-
vollkommen erhalten.

Mehrere Gebäude, deren Urheber nicht genannt wird, zeigen eine
grosse Aehnlichkeit mit seinem Stil. So u. a. der kleine mittlere Hof
g des (sonst neuern) Pal. Bacciocchi (Via de' Pucci Nr. 2). Ferner in
h Volterra Pal. Maffei-Guarnacci (1527) und Pal. Minucci (1535).

Von Baccio's Sohne, *Giuliano* (1491—1555) rührt Kap. Turini im
i Dom zu Pescia (vor 1540) in der Raumbildung und im Grundriss von
der Kap. Pazzi beeinflusst, aber in steife Hochrenaissance umgesetzt. So-
k dann der Pal. Griffoni mit offener Loggia in S. Miniato al Tedesco
und in Colle di Val d'Elsa der am Ende einer Brücke auf einer An-
l höhe liegende Pal. Ceramelli (già Campana) im Detail an den Pal.
Farnese erinnernd, her.

Auf Baccio's zweiten Sohn *Domenico* (geb. 1511) geht der statt-
m liche Pal. Buturlin (Via de' Servi Nr. 15) zurück; die Fassade (mit
moderner Bemalung) wiederholt noch den Typus des Pal. Guadagni,
innen ein zwölfsäuliger Hof und darüber der Oberbau; die Formen um
einen Grad kälter als in den Bauten des Vaters. Von ihm ferner der
n am Arno liegende Theil des Pal. Torrigiani.

Ein Nachahmer Baccio's, dessen Thätigkeit bis gegen das Ende
des 16. Jahrh. reicht, *Giov. Ant. Dosio* (1533 bis nach 1580) muss wegen
eines vorzüglichen Gebäudes schon in dieser Reihe genannt werden:
o wegen des Pal. Larderel (Via de' Tornabuoni Nr. 19) gebaut 1580,
welchen man wohl nicht den schönsten Palast, allein das edelste Haus
der florentinischen Architektur heissen könnte. Es ist die Verein-
fachung des Pal. Bartolini, streng der Horizontale unterworfen, mit
dreimaliger toscanischer Ordnung an den Fenstereinfassungen. — Dosio's

übrige Bauten folgen dem Stil der Zeit: so die Kapelle Gaddi in S. Maria Novella (zweite d. l. Querschiffes) der Säuleneinschachtelung des Michelangelo (die tüchtigen Stuccaturen der Decke von Dosio's eigener Hand); auch die Kapelle Niccolini in S. Croce hat nichts Eigenthümliches; wohl aber der in seiner Einfachheit merkwürdig malerische Hof des Arcivescovato (1573), welcher mit äusserst Wenigem einen bedeutenden Eindruck hervorbringt.

Sonst trägt in Florenz noch den kenntlichen Stempel der goldenen Zeit der Mercato Nuovo des *Giov. Batt. Tasso* 1548 (nicht von Buontalenti). Edler, grossartiger und einfacher liess sich die Aufgabe für dieses Klima nicht wohl lösen, als durch diese Halle geschehen ist.

Dem Bildhauer *Baccio da Montelupo* (1469—1535?) wird die Kirche S. Paolino in Lucca zugeschrieben, erbaut 1522. Innen und aussen der einfachste, sogar trockene Pilasterbau; nur die Frontwände innen mit vorgekröpften Säulen verziert. Es ist Brunelleschi's Badia von Fiesolo ins 16. Jahrh. übertragen, selbst in Betreff der Anordnung der Seitenschiffe.

In Padua wurde während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. die Kirche S. Giustina erbaut. 1501 von *Girolamo da Brescia* mit den Chorfundamenten begonnen, bald wieder aufgegeben, und nach Beseitigung der Modelle von *Sabast. da Lugano* (1515) und *Andrea Riccio* (1516), erst 1521 nach Entwurf und unter Leitung *Alessandro Leopardi*'s wieder aufgenommen, und nach dessen Tode (1522) von *Andrea Moroni* aus Bergamo 1432 vollendet. Nach Leopardi's berühmten Flaggenhaltern vor S. Marco (S. 205 h) würde man einen schmuckliebenden, im Detail wirkenden Baumeister der Frührenaissance in ihm erwarten; allein die Justinenkirche giebt nichts als grossartige Disposition in ungeheurem Maassstab. Das rhythmische System der hinteren Theile auf die ganze Kirche ausgedehnt, gäbe im Wesentlichen den Eindruck des herrlichen Projectes, welches Fra Giocondo i. J. 1505 für die neue Peterskirche einreichte. Die Grundrissanlage ist eine ähnliche wie in den oben (S. 149 a fg.) erwähnten Kirchen südlich vom Po, verbunden mit dem in der Nähe Venedig's unerlässlichen Vielkuppelsystem, allein die Durchführung geschieht mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind. (In Praglia, bei Padua, scheint das Monastero mit bedeutender Kirche sich dem Stile von S. Giustina anzuschliessen.) Die Nebenschiffe wurden mit ungeheuern quergestellten Tonnengewölben bedeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Hochkuppel oder Flachkuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen die Stützwände der Tonnen, wodurch ununterbrochene Seitenschiffe entstehen. Reihen von tiefen Kapellen, je zwei auf ein Mittelschiffsfeld,

durch volle, in Pilaster endigende Scheidewände getrennt, begleiten die Seitenschiffe. Die Querarme sind rund abgeschlossen, ebenso ihre Seitenräume und die des beträchtlich verlängerten Chores, so dass das Auge überall auf Nischen trifft. — Von den Kuppeln würde die mittlere mit ihren vier kleinen Eckkuppeln genügen und wahrscheinlich auch dem Künstler genügt haben. Die paduanische Sitte zwang ihn, noch drei andere Kuppeln rechts, links und hinten beizufügen, die er zwar etwas kleiner und weniger schlank als die mittlere bildete; gleichwohl sind sie derselben im Wege, decken sich, schneiden sich unschön und tragen zur Wirkung des Innern sehr wenig bei. Immerhin sind die Thorheiten der Baumeister des Santo nach Kräften vermieden. Eine auffallend geringe, rohe Bildung und dunkle Färbung der Pilastercapitäle, auch der Gesimse, dazu die leere Weisse der Wände, macht es nöthig, das Auge etwas an dieses Innere zu gewöhnen, welches nicht nur an Grösse, sondern auch an Wohlräumigkeit eines der ersten der goldenen Zeit ist. Aussen ist die Fassade noch nicht incrustirt. Die Seitenschiffe haben lauter einzelne Flachgiebel, den grossen Tonnengewölben des Innern entsprechend.

Aehnliche Raumschönheit in kleineren Dimensionen zeigt S. Se-
a polcro in Piacenza (S. 151 h), wo das Mittelschiff abwechselnd von zwei quadratischen Kreuzgewölben und zwei schmaleren Tonnengewölben überdeckt ist.

Von 1551—77 wurde dann durch *Andrea da Valle* und *Agostino*
b *Righetto* der jetzige Dom zu Padua erbaut. Dass ein Entwurf von Michelangelo zu Grunde liege, ist kaum glaublich, da die Verwandtschaft mit den nahen oberitalischen Bauten viel grösser ist als diejenige mit Michelangelo's Bauten; wohl aber mag bei der Behandlung der kuppeltragenden Tonnengewölbe und ihrer Eckräume sein Modell von S. Peter eingewirkt haben, welches damals einen noch ganz frischen Ruhm genoss. Das Langhaus wird zuerst durch ein kürzeres Querschiff mit kleinerer Kuppel unterbrochen, dann durch ein grösseres mit einer (modernen) höhern Kuppel und runden Abschlüssen. Die Seitenschiffe sind lauter kleine Kuppelräume mit anstossenden Kapellen. Die Bildung der Pilastercapitäle und die Gesimse zeigen die Uebelstände derjenigen von S. Giustina in noch höherm Grade. — Die Wirkung des Innern hängt, wie bei so vielen Kirchen, vom Schliessen und Oeffnen der Vorhänge ab. Hat man die Kirche bei geschlossenen Vorhängen der Kuppelfenster und offenen der (weitherabreichenden) Chorfenster gesehen, so glaubt man in ein ganz anderes Gebäude zu treten, wenn das Verhältniss ein entgegengesetztes ist. Die Bequemlichkeit der Sacristane, welche sich mit den Vorhängen in der Kuppel nicht gerne abgeben, raubt bisweilen einem Gebäude jahrelang seine beste Bedeutung. — Die Fassade ist ebenfalls nackt.

Wie aus Trotz gegen den venezianischen Engbau sind diese Kirchen in colossalem Maassstab angelegt. Mässiger verfuhr in dem zur Provinzialstadt gewordenen Padua der Profanbau, welcher sich hier in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. hauptsächlich an den Namen des Veronesers *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) knüpft. Was er am Pal. del Capitanio gebaut hat, möchte sich etwa in Betreff a der Fassade gegen den Signorenplatz auf die mittlere Pforte mit dem Uhrthurm (1532), in Betreff derjenigen gegen den Domplatz (jetziges Leihhaus) auf das obere Stockwerk über der (mittelalterlichen) Bogenhalle beschränken; beides keine Bauten von höherm Belang. Sodann gehören ihm mehrere Stadtthore: Porta S. Giovanni (1528), P. Savo- b narola (1530) etc. Das erstgenannte ahmt, aussen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern, die Form eines einfachen antiken Triumphbogens nach, selbst in der Anordnung der Fenster.[1]) Die Kirche S. Maria delle grazie (in Vanzo) ist wohl nach seinen c Plänen begonnen, aber bald unterbrochen, und erst viel später als Barockbau vollendet.[2]) — Seine Betheiligung an der Capp. del Santo s. S. 198 c.

Weit das Schönste, was Falconetto hinterlassen hat, findet sich am Palast Giustiniani, beim Santo Nr. 3950. Der Hof dieses von d aussen unscheinbaren Gebäudes wird von zwei im rechten Winkel stehenden Gartenhäusern begrenzt (der zur Symmetrie fehlende linke Flügel soll existirt haben), die noch im äussersten Verfall jenen unzerstörbaren Charakter der Lustgebäude des goldenen Zeitalters an sich tragen; erbaut 1524, für den Verfasser des Buches „Vom mässigen Leben", Luigi Cornaro, wahrscheinlich unter Beirath des Bauherrn. Das eine mit Wandsäulen zwischen offenen Arcaden am Erdgeschoss und statuengeschmückten Nischen zwischen Pilastern am Obergeschoss, das andere mit Pilastern in zwei Stockwerken; jenes einen obern und untern Saal, dieses ein köstliches achteckiges Gemach mit Nischen, wahrscheinlich zur Musikhalle bestimmt, ein paar Nebenräume und oben eine offene Loggia enthaltend; die Räume grossentheils voll der herrlichsten Malereien und Arabesken (S. 243 d). Der Geist des wahren Otium cum dignitate, der in diesen Räumen lebt, wird freilich heutzutage so selten, dass ein volles Verständniss des Gebäudes eine gewisse Anstrengung erfordert. Unser Geschlecht sucht in seinen derartigen Zierbauten nicht den Genuss, sondern die Abspannung oder die Zerstreuung; daher ist ihm entweder das

---

1) Die übrigen Thore von Padua sind etwas früher: Porta S. Croce und * Porta Livia um 1517; Porta Portello (1518) soll von *Gugl. Bergamasco* sein. ** Uebernimmt zuerst das Motiv des römischen Triumphbogens für ein modernes Stadtthor.

2) In Padua findet sich ein wunderlicher Rundbau (breiter Umgang mit Nischen um ein schmales Kuppelchen auf acht Säulen) in Gestalt der Kirche S. Maria del † Toresino; noch aus dem 16. Jahrh. mit Ausnahme der Fassade.

Formloseste oder auch das Bunteste willkommen. — Von den in Padua's Umgebung durch Falconetto für Cornaro aufgeführten Bauten
a ist die jetzt bischöfliche Villa in Luvigliano (bei Praglia) mit weitem dorischen Pfeilerporticus über mächtigem Treppenaufbau
b noch ganz, — sind in Campagna und Coderigo nur wenig
c bedeutende ländliche Anlagen z. Th. erhalten. Dagegen hat Villa Cornaro jetzt Benvenuti in Este blos das Eingangsportal — eine reduzirte, graziösere Nachbildung des Janusbogens im Velabrum — bewahrt, alles sonst ist moderner Restauration zum Opfer gefallen.

Das Vorbild Falconetto's hielt in Padua noch einige Zeit die
d bessere Architektur aufrecht. Der obere Hof im Pal. del Podestà und mehrere einfache Privatpaläste geben hiervon Zeugniss. Auch der
e vierte Klosterhof bei S. Giustina, dessen Bogenpfeiler unten mit ionischen, oben mit korinthischen Halbsäulen bekleidet sind, ist ein gutes Gebäude (wahrscheinlich von *Palladio;* s. S. 325). — Sonst
f sind mir noch die einfachen Renaissancehöfe beim Seminar bekannt.

In Verona ist die Blüthezeit der Baukunst repräsentirt durch *Michele Sanmicheli* (1484—1559), Sohn des S. 171 a genannten Giovanni. Nur um ein Jahr jünger als Rafael und wie dieser unter dem Einflusse Bramante's ausgebildet, sind seine Bauten zugleich als Weiterentwicklung der letzten Manier des grossen Meisters und als Andeutung von Rafael's Intentionen von hervorragendem Interesse. Die ersten von ihm herrührenden Gebäude befinden sich im ehemali-
g gen Kirchenstaat. Am Dom zu Orvieto, wo er 1509—28 als Dombaumeister wirkte, ist ausser decorativen Arbeiten (S. 189 u)
h nichts Bedeutendes von ihm ausgeführt. In Montefiascone der Dom S. Margherita (1519), Achteck mit halbrunden Nischen dorischer Pilasterarchitektur und vortretendem Chor; nach einem Brande von *Dom. Fontana* in der Kuppel und im Aeussern barocki-
i sirt. Ebendort S. Maria delle grazie (vor der Stadt): griechisches Kreuz mit Kuppel, A. da Sangallo's Madonna di S. Biagio in Montepulciano verwandt; im Aeussern anspruchloser Backsteinbau.
k In S. Domenico in Orvieto die kleine Unterkirche (1518—23) als Grabkapelle der Familie Petrucci, von dem gleichen Grundriss, im Aufbau der Einheitlichkeit entbehrend. Ausserdem auch Privat-
l gebäude an beiden Orten (so vielleicht der Pal. Bonsignori in Orvieto). Später wurde ihm hauptsächlich als Festungsbaumeister Ruhm und reichliche Beschäftigung zu Theil, doch blieb ihm nicht nur Zeit und Anlass für Prachtbauten übrig, sondern er durfte auch den Festungsbau selbst mit einer Majestät der Ausführung behandeln, welche nur selten wieder so gestattet und noch seltener wieder erreicht worden ist.

Im Dienst seines Souverains, der Republik Venedig, vergrösserte und verbesserte er fast alle Befestigungen, welche dieselbe nah und fern (bis Cypern) besass. Bei Venedig selbst gehört ihm die Fortification des Lido; in Verona die wichtigsten Basteien und Thore. Von unfertigen Römerbauten, wie zum Beispiel das Amphitheater von Verona, abstrahirte er (vielleicht von allen Architekten zuerst?) die Befugniss, nicht bloss Flächen, sondern auch Gliederungen (Säulen, Wandsäulen, Pilaster etc.) mit Rustica zu bekleiden; sein Zweck war, den ernsten, trotzigen Charakter des Festungsbaues mit der Schönheit des dorischen Säulensystems und seiner Verhältnisse zu verbinden. Allerdings entstanden Zwitterformen, indem die regelrecht gebildeten Gebälke und Capitäle zu dem roh gelassenen Uebrigen nie passen können, allein Sanmicheli war der Künstler dazu, dieses vergessen zu machen. Porta Nuova (1533—40) zeigt sowohl an den beiden Fronten als (und hauptsächlich) in der Durchfahrt mit deren Seitenhallen eine imposante Anwendung seines Princips ohne alles Schwere und Plumpe, in vortrefflichen Verhältnissen. Porta Stuppa (oder Palio) 1557, eine quer über den Weg gestellte Halle von fünf Bogen mit (nicht ganz richtig erneuerter) Attica, wirkt durch Einheit des Motivs in diesen gewaltigen Dimonsionen noch grossartiger. (Man bemerke, wie Sanmicheli durch sehr schlanke Bildung seiner dorischen Halbsäulen die rohe Bossirung derselben wieder aufzuwägen suchte.) Porta S. Zeno 1541, anspruchsloser, ist ebenfalls von ihm; Porta S. Giorgio dagegen (1525) der unbedeutende Bau eines weniger Entschlossenen.

a b c d e f

Von dieser einseitigen Beschäftigung her behielt Sanmicheli (und nach ihm fast die ganze spätere veronesische Architektur) eine Vorliebe für das Derbe auch an den Erdgeschossen der Paläste. Er behandelte sie mit lauter Rustica, ohne sich doch entschliessen zu können, ihnen in diesem Fall den entschiedenen Charakter eines blossen Sockelgeschosses zu geben, wie Palladio nachmals und wie z. B. Rafael und Giulio Romano schon um dieselbe Zeit thaten. Gleichwohl wirken diese Gebäude immer sehr bedeutend durch die mächtige Behandlung des Obergeschosses mit seinen wenigen und grossen Theilen und der ernsten Pracht seiner Ausführung.

Das frühste dieser Gebäude in Verona möchte der herrliche Pal. Bevilacqua am Corso Nr. 3020 sein; oben mit spiralförmig cannellirten Säulen, zwischen welchen abwechselnd grosse triumphbogenartige und kleinere Fenster mit Oberluken sich öffnen. — Pal. Canossa, am Corso Nr. 2799 beim Castello Vecchio, aussen einfacher; das ganze Erdgeschoss eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof nach Art der römischen Schule hinausblickt, dessen Hintergrund die herrliche Landschaft jenseits der Etsch bildet. (Das kleine Mittelstockwerk oder Mezzanin gehört aussen noch zum untern

g h

Rusticageschoss; im Hof bildet es schon ein nicht glückliches beson-
deres Glied.) — Es folgt der von Bramante's eigenem Hause beein-
a flusste Pal. Pompei alla Vittoria, an der Etsch, jetzt die städtische
Pinakothek enthaltend: hier gab Sanmicheli die untere Ordnung auf
und verlieh dem Erdgeschoss schon mehr den Charakter eines blossen
Unterbaues; die obere dorische Ordnung fasst fünf grosse Fensterbogen
(über welchen Masken) ein; der Hof ist nicht bedeutend. — Pal.
b Verzi, auf Piazza Vittoria Emanuele (Brà) Nr. 2989, der einfachste.
c Pal. della Torre (Contrada S. Fermo) auch von ihm, halbausgebaut;
d in seinem Stil Pal. Tresa (Strada Porta Verscoro, 5030). — Die alte
e Gran-Guardia auf Piazza Vitt. Emanuele ist nicht von Sanmicheli,
sondern von seinem Verwandten *Domenico Cortoni*; die beiden
Stockwerke stehen in keinem guten Verhältniss zu einander.

f In Venedig ist von Sanmicheli der Pal. Grimani am Canal
Grande (jetzt Apellhof, welcher in der grossartigen Eintheilung der
Fassade über alles Maass venezianischer (auch Sansovinischer) Raum-
behandlung hinausgeht, dabei gleichwohl auch den Eindruck des
Phantastisch-Festlichen erreicht, welchen die Baukunst am Canal
Grande verlangt. Im Erdgeschoss emancipirt sich der Meister von
seiner continentalen Derbheit, und vollends die untere Halle ist wohl
die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig; das Obergeschoss ist
g zu triumphbogenartigen Riesenfenstern geöffnet. Auch Pal. Corner-
Mocenigo, auf Campo S. Polo, ist sein Werk, wie auch das Nym-
h phaeum im Pal. già Cornaro beim Teatro S. Angelo. Ebenso Villa
i Soranzo ausserhalb Castelfranco (zwischen Padua und Treviso, ganz
zerstört). Ein besonders schönes Werk Sanmicheli's ist der Pal. Ron-
k cali (1555) an der Piazza in Rovigo.

Von einzelnen Portalen in Verona werden ihm die Porta de'
l Notai an der Stiege des Pal. della Ragione, Porta del Capitanio
m und der Pal. del Podestà auf dem Signorenplatz beigelegt.

Von seinen veronesischen Kirchenbauten ist die berühmte Mad. di
n Campagna, eine grosse Rundkirche von einfachem Aeussern, erst nach
seinem Tode (1559) und ungenau ausgeführt; die Rundkapelle der Pelle-
o grini bei S. Bernardino (vor 1554 begonnen), ein höchst reizender
Zierbau, beweist, wie vortrefflich Sanmicheli es verstand, einen fremden
Gedanken verschieden auszubilden. Der Grundriss stimmt sehr mit
dem Tempietto in S. Pietro in Montorio überein, aber der Aufbau ist
ganz verschieden. Innen sind die antiken Formen geistvoll und präch-
tig durchgeführt bis in die Cassetten der sphärischen Kuppel (neuer-
p dings gewissenhaft und gut restaurirt). — An S. Giorgio in Braida
soll nach Einigen bloss der Thurm, nach Andern der Kuppelraum oder
gar das Ganze von Sanmicheli sein; einschiffig und ohne Querbau,
gleichwohl aber von reicher und bedeutender Gliederung des Innern.
(Vortretende Pfeiler mit Halbsäulen; im Cylinder der Kuppel ein Kreis

von 20 Pilastern; der Chor etwas enger, mit rundem Abschluss.) — An S. Maria in Organo (S. 171 g) ist die unvollendete Fassade nach a seinem Entwurf gebaut (1592). In Villa Fiumane bei Verona b gehört ihm die originelle Kapelle.

Nur mit einigem Widerstreben reihe ich hier den grossen Baumeistern der Blüthezeit auch den Florentiner *Jacopo Tatti,* gen. *Sansovino* an (1486—1570). Alle Andern in dieser Reihe haben ihre Bauwerke frei und grossartig nach einer innern Nothwendigkeit zu gestalten gewusst; Jacopo dagegen, der mitten unter den erhabensten Bauten von Rom und Florenz die erste Hälfte seines Lebens zugebracht und auch unter Bramante gelernt hatte, bequemt sich in der Folge als bauliches Factotum zu Venedig zu allen Spielereien und Liebhabereien der dortigen Frührenaissance und hilft dieselbe verewigen. Es muss ihm bei grossen Gaben des Geistes und Herzens doch an dem wahren Stolz gefehlt haben, der lieber eine glänzende Bestellung ausschlägt, als sie gegen besseres Wissen durchführt.

In Rom ist von ihm das Innere von S. Marcello am Corso (1519) c und der Pal. Niccolini già Gaddi an der Via de' Banchi angegeben; d ersteres immer eines der bessern unter den kleinern Interieurs dieses Stiles. Der nach seinem Modelle (vor 1521) begonnene Bau von S. Giovanni de' Fiorentini gerieth durch seinen Weggang nach Vene- e dig 1527 ins Stocken und wurde unter theilweiser Aenderung des ursprünglichen Entwurfs erst später von *Giac. della Porta* und *Carlo Maderna* vollendet. — In Venedig bekam er seit 1527 eine Menge von Aufträgen und genoss bis an seinen Tod eine künstlerische Stellung parallel mit seinem Altersgenossen Tizian. Unter seinen Kirchen ist wohl die beste S. Giorgio de' Greci (1550): einschiffig mit Tonnen- f gewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird), aussen ein schlanker Hochbau von zwei Ordnungen, zu welchen vorn noch eine Art von Oberbau als dritte kommt. In der Behandlung des Ganzen erkennt man leicht die Ueberlegenheit des an die Rechnung im grossen gewöhnten Florentiners; allein derselbe lässt sich doch herbei zu der venezianischen Behandlung des Pilasters (mit Rahmenprofil) und zu einer überaus kleinlichen Verzierung jener obersten Ordnung der Fassade, dergleichen ihm in Rom nicht durchgegangen wäre. — Die Fassade der nahen Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, in g demselben schreinerhaften Geist, wie die meisten Scuole von Venedig, ist ihm nicht aufs Kerbholz zu schreiben: sie ist 1551 durch *M. Giovanni da Zan,* Proto des Arsenals, ausgeführt.

Das Innere von S. Francesco della Vigna (1534), wobei ihm h einer der Theoretiker der Renaissance, der Mönch *Francesco di Giorgio,* die Proportionen nach vermeintlich platonischem System corrigirte, ist ein wahrer Rückschritt ins Oberitalienische, wenn man S. Marcello in

Rom (1519) damit vergleicht. Nüchterne Pilaster; tiefe Seitenkapellen. aus welchen das meiste Licht kommt. Die Fassade von *A. Palladio*
a (S. 324). — An S. Martino (1540) sieht man, dass Sansovino bei geringern Mitteln seine Tüchtigkeit wieder fand; er hat einem quadratischen flachgedeckten Raum durch glückliche Eintheilung der Wände in niedrigere und höhere Kapellen Bedeutung zu geben gewusst. (Aussen fehlt die Incrustation.) Wiederum von geringer An-
b lage: S. Giuliano (1555), geradezu ein parallelepipedischer Kasten!
c — Die Fassade von S. Sebastiano ist aber doch hoffentlich nicht von ihm; so tief kann er nicht gefallen sein.

d Die Loggia unten am Marcusthurm (1540) ist im Grunde mehr eine plastische Decoration als ein Gebäude. Dass die Attica viel zu hoch ist, würde man weniger empfinden, wenn die vorgekröpften Gebälke die beabsichtigten Statuen erhalten hätten.

Von Sansovino's Palästen ist offenbar der frühste Pal. Corner
e della Cà Grande (am Canal Gr. rechts) 1532; man könnte sagen, es sei sein letztes Gebäude von römisch-modernem Gefühl der Verhältnisse; unten Rustica, die beiden obern Stockwerke mit Bogen zwischen Doppelsäulen. — Wenige Jahre später (1536) begann er die
f Biblioteca an der Piazetta, welche man wohl als das prächtigste profane Gebäude Italiens bezeichnen darf. Hier zuerst erfuhren die Venetianer, welche Fortschritte das übrige Italien seit den letzten Jahrzehnten in der Ergründung und Neuanwendung der echten römischen Säulenordnungen gemacht hatte; alle bisherige venezianische Renaissance war eine Nachfolge des Alterthums auf blosses Hörensagen hin neben diesem einzigen Werke. Von dem römischen Pfeilerbau mit Halbsäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht bloss das Allgemeine abstrahiert, sondern die sicherste Künstlerhand hatte diese Formen mit der gediegensten plastischen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, dass Venedig sich an der grandios-energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, an dem derben Schattenschlag der Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheuren Reichthum des Figürlichen kaum satt sehen konnte. Allein das Gebäude ist seinem innersten Wesen nach eben nicht mehr als eine prächtige Decorotion, wie die Venetianer sie gerade haben wollten. Mit dem Programm, eine Bibliothek auf diesen Raum zu bauen, hätte sich etwas Bedeutenderes, durch Verhältnisse und Eintheilung Sprechendes componiren lassen. Man braucht nicht einmal an Bramante, nur z. B. an Peruzzi zu denken, ja nur an Palladio's Basilica zu Vicenza. Immerhin ist es eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendste. — Die Bewunderung war denn auch so gross, dass später (1584) *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) zum Bau
g seiner Neuen Procurazien, welche von der Biblioteca aus den

Marcusplatz entlang gehen, geradezu das Motiv dieser letztern wieder-
holte. Zum Unglück aber bedurfte sein Bau eines dritten Stock-
werkes, welches er aus eigener Macht hinzu componirte. Kein Zeit-
genosse hätte etwas viel Besseres hingesetzt, aber man durfte auf
Sansovino's Halle überhaupt nichts setzen, da ihr decorativer Sinn
mit den beiden Stockwerken vollkommen abgeschlossen ist. — Die
Fortsetzung gegenüber S. Marco ist erst aus der Zeit Napoleon's.

Als das anerkannte Prachtstück von Venedig übte der Bau San-
sovino's eine dauernde Herrschaft über die Phantasie der Spätern aus.
Es ist nicht schwer, denselben, mit einem Erdgeschoss von facettirter
Rustica vermehrt, wieder zu erkennen, z. B. in der reichen und mäch-
tigen Fassade vom Pal. Pesaro am Canal Grande, erbaut von *Long-* a
hena (um 1650); ebenso in dem Pal. Rezzonico desselben Archi- b
tekten, mit einem Erdgeschoss von Rustica mit Säulen. Schon Sca-
mozzi hatte in den etwas öden Formen seines Pal. Contarini degli c
Scrigni eine Art von Reproduction versucht. Selbst an Kirchen kehrt
jene für unübertrefflich gehaltene Anordnung von Wandsäulen und
Fenstersäulen in zwei Stockwerken noch ganz spät wieder. So an S.
Maria Zobenigo, 1680 von *Sardi* erbaut, der sein Vorbild an er- d
stickendem Reichthum zu übertreffen wusste. (Die Wandsäulen ver-
doppelt; die Piedestale oben mit Seeschlachten, unten mit Festungs-
plänen in Relief bedeckt.)

Die übrigen Paläste Sansovino's sind wenig mehr als Umkleidun-
gen der venezianischen Renaissance mit seinen strengern Formen. So
Pal. Manin, unweit vom Rialto, u. a. m. — Die Fabbriche Nuove e
wurden schon erwähnt (S. 168 b). An der Zecca, einem seiner f
spätern Gebäude, hat Sansovino durch Rusticahalbsäulen an allen
Fenstern seiner zwei obern Stockwerke einen Eindruck des Ernstes
hervorgebracht, der mit der Biblioteca zu contrastiren bestimmt ist.
Der Hof ist vielleicht bedeutender als die Fassade; wie der schöne
Hof der Universität zu Padua (1552, eine doppelte Halle mit ge- g
raden Gebälken) verräth er noch die frühern, festländischen Inspira-
tionen des Meisters. Letzterer dürfte sogar dem Hofe Peruzzi's im
Pal. Massimi in Rom überlegen sein.

Von seinen unmittelbaren Schülern hat *Alessandro Vittoria* (1525
bis 1608) an dem einfachen Pal. Balbi (Canal Grande, links, bei h
Pal. Foscari) am meisten Takt und Geschmack bewiesen. — Als Gegen-
stück zu der Zecca, d. h. als ernstere Coulisse zum Dogenpalast, wie es
die Zecca für die Biblioteca ist, erbaute später *Giovanni da Ponte* (1512
bis 97) die Carceri. Derselbe führte in seinem Alter (1588—92) auch i
die berühmte Brücke Rialto aus. Abgesehen von dem mechanischen k
Verdienst der Bogenconstruction, das wir nicht beurtheilen können,
ist es ein hässlicher und phantasieloser Bau. (Die Seufzerbrücke l
ist dagegen wahrscheinlich von Da Ponte's Neffen *Antonio Contino.*)

a An der schönsten modernen Kirche Venedigs, S. Salvatore, hat Sonsovino nur die Ausführung leiten helfen; entworfen ist sie von *Giorgio Spavento* 1506; *Tullio Lombardo* kommt schon 1507 als Leiter des Baues vor; vollendet 1534, mit Ausnahme der beträchtlich spätern Fassade. Hier trägt das in S. Marco halb unbewusst, an S. Fantino bewusster ausgesprochene Princip seine reifste Frucht; drei flache Kuppeln hinter einander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume, von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben bedeckt sind. So entsteht eine schöne, einfach reiche Perspective, die das Gebäude grösser scheinen lässt, als es ist. Allerdings trägt hierzu auch die Farblosigkeit und das einfache Detail, sowie die glückliche Vertheilung des Lichtes bei. (Welche letztere man doch erst einer spätern Durchbrechung der Anfangs dunkeln Kuppeln verdanken soll.)

Ans Ende dieser Reihe gehört der grosse *Michelangelo Buonarroti* (1475—1564). Seine bauliche Wirksamkeit begann erst verhältnissmässig spät, als seine bedeutenden Zeitgenossen schon ihre Systeme ausgebildet hatten, und sie bezieht sich als Vorbild mehr auf das jüngere Geschlecht, welches dann über ihm selbst die Alten vergass.

Michelangelo hat sich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämonisch-gewaltige Formenbehandlung in der Sculptur und Malerei brachte die Bauherren darauf, von ihm auch Rath, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erste Auftrag (1516 durch
b Leo X.) war eine Fassade für S. Lorenzo in Florenz. (Der Vertrag zur Ausführung vom 19. Januar 1518 wurde Anfang März 1520 wieder aufgelöst, als Michelangelo die Arbeiten für die Sagrestia nuova übernahm.) Man bewahrt Skizzen desselben noch im Museo
c Buonarroti zu Florenz (nicht zweifellos von Michelangelo's Hand; eine solche dagegen im Museum zu Rugby in England). Der untere Theil der Fassade wäre mit grandios zwischen Säulenstellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden; in Betreff des obern, dem Mittelschiff entsprechenden, lässt die Zeichnung Zweifel zu; die Vermittlung zwischen beiden, die von andern Baumeistern in grossen Voluten gesucht wurde, sollte hier bloss durch colossale Statuen geschehen. Das angenommene Project (etwas quadratisch im Aufbau, mit einem Giebel in der Mitte, zwei Halbsäulenordnungen durch eine Attica getrennt) bekümmerte sich gar nicht um die Abstufungen der eigentlichen Kirche. — Beträchtlich später, jedenfalls erst unter Clemens VII., kam wenigstens die Bekleidung der Innenseite der Fassade zu Stande, wobei der Gang zur Vorzeigung von Reliquien das Hauptmotiv lieferte; Michelangelo hatte die Einsicht, der Gliederung der Kirche Brunelleschi's sich anzuschliessen, so dass er nicht für die (übrigens glücklichen) Verhältnisse dieses Säulen- und Pilasterbaues verantwortlich ist.

Ganz frei gestaltend treffen wir ihn erst in der berühmten Grabkapelle der Mediceer (sog. Sagrestia Nuova, entworfen 1520, gewölbt 1524, am rechten Querschiff derselben Kirche.) Keinem Künstler ist je freiere Hand gelassen worden; man kann kaum entscheiden, ob er die Kapelle für seine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Kapelle meisselte; — Architektur und Sculptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Thon Beides vormodellirt. Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Princip Brunelleschischer Sacristeien auf das Geistvollste erweitert und erhöht darstellt; in den cubischen Verhältnissen und der allgemeinen Wirkung trotz schwerer Willkür der Details von allergrösster Schönheit. Es ist nicht bloss die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den ganzen Fortschritt des 16. Jahrh. im Verhältniss zum 15. klar macht, sondern vor allem ein höheres Gefühl für Verhältnisse. Man übersieht daneben einzelne schon überaus bedenkliche Füllformen, z. B. die Nischen über den Thüren u. dergl.; man rechtfertigt die Schrägpfosten der obern Fenster vielleicht sogar durch altetruskische Vorbilder und die Ausfüllung der beiden Grabnischen mit einer spielenden Architektur durch den Vortheil, dass die Figuren um so viel grösser scheinen. Der Contrast des dunklen Steinwerkes mit dem geweissten Mauerwerk kommt wohl überhaupt nicht auf Michelangelo's Rechnung; denn eine Zeit lang waren bedeutende Theile der Kapelle durch *Giovanni da Udine* bemalt und stucchirt. a

Seine wahre Grösse liegt hier wie überall darin, dass er auch die Baukunst dem Ausdruck seiner Stimmungen dienstbar zu machen vermag. Seine Bauten tragen durchaus den allerpersönlichsten Charakter, sie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architektur nach wie vor unerreichbar blieb. Seine Verhältnisse copirt er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten, sondern erschafft sie aus eigener Machtfülle, wie sie der Gegenstand gestattet. Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nie der constructive Organismus, sondern das grosse Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien, von obern und untern, mittlern und flankirenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im Grossen rechnende Componist. Vom Detail verlangt er nichts als eine scharfe, wirksame Bildung. Die Folge war, dass dasselbe unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte und später allen Bravour-Architekten für die gröbsten Missformen zur Entschuldigung dienen konnte.

Noch im Auftrag Clemens' VII. begann Michelangelo im anstossenden Kloster die Biblioteca Laurenziana (1523—26 erbaut). b
Die Vorhalle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerst dem Sinn aller Einzelformen absichtlich Hohn ge-

sprochen wurde. Zwischen einwärts vortretenden Mauermassen mit barocken (blinden) Fenstern stehen je zwei Säulen dicht an einander wie in engen Wandschränken; darunter gewaltige Consolen; das obere Stockwerk ist unvollendet. Die berühmte Treppe, von *Vasari* 1558 ff. nach einer Zeichnung Michelangelo's hineingebaut, sollte monumental aussehen und doch jenen Wandorganismus nicht stören, daher ihre Isolirung; dem unbeschadet dürfte sie etwas weniger halsbrechend gefährlich sein. — Das Ganze hat wohl einen bestimmten Sinn, der sich deutlicher aussprechen würde bei vollendetem Oberbau. Der Künstler hat mit allen, auch den verwerflichsten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen gesucht; wir wissen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus; *Ammanati* stellte Säulen in enge Wandnischen an der Fassade
a von S. Giovannino de' Scolopi; *Giov. da Bologna* an den Wänden
b seiner eigenen Gruftkapelle hinten in der Annunziata u. s. w.

c Das Gebäude der Laurenziana selbst ist wieder baulich einfach und würdig, und wenn hier das Detail der Verzierung wirklich, wie man annimmt, von Michelangelo angegeben ist, so besass er im Kleinen den feinsten Schönheitssinn, den er im Grossen der Bizarrerie
d aufopferte. Die Holzdecke, deren edles und reiches Motiv sich in
e der Zeichnung des von *Tribolo* ausgeführten Backsteinbodens wiederholt, soll „nach seiner Idee" von *Tasso* und *Caroto*, das einfach
f classische Stuhlwerk von *Ciapino* und *del Cinque*, die bloss zweifar-
g bigen lichten Glasmalerei-Arabesken der Fenster, wie oben bemerkt,
h von *Giov. da Udine* ausgeführt sein. Die Thür, eines der ersten Beispiele perspectivischen Scheinreichthums durch Verdoppelung der Glieder, ist erweislich von Michelangelo.

Seine römische Thätigkeit ging zum Theil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden. (Entwurf zu einem Palast für Julius III. an der Ripetta; fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini, welche sämmtlich nicht mehr vorgefunden wurden, als im vorigen Jahrhundert die jetzige Fassade, von *Galilei*, zur Ausführung kam, u. a. m.) Doch sind ausser dem Bau von S. Peter, den er erst nach 1546 übernahm (s. S. 265), einige von ihm ausgeführte Bauten vorhanden, welche die Grösse und Richtung seines Geistes gerade an sehr verschiedenen Aufgaben darthun.

i Von ihm ist zunächst am Pal. Farnese (seit 1547) das bewundernswürdige grosse Hauptgesims (dessen Wirkung er vorher durch hölzerne Modelle erprobte) und das oberste Stockwerk des Hofes; an sich schön, passt es sehr wenig zu den herrlichen unteren Hallen
k Sangallo's. Als *Giacomo della Porta* (oder *Vignola?*) die Loggia an der Hinterseite des Palastes zu bauen hatte, wusste er keinen andern Rath, als das grandiose Motiv des Hofes nach aussen hin zu wiederholen, und er that wohl daran; nur hätte er das Gesims mit den an-

stossenden Stücken des grossen Gesimses nicht so vermitteln dürfen, wie wir es hier vor uns sehen. — Die grossartige Absicht, den Blick aus dem Hofe zu einem architektonischen Durchblick bis an die Longara zu erweitern, blieb ohne Folge. (Die Inschrift der Südseite nennt 1589 als Jahr der Vollendung).

Aus den letzten Lebensjahren Michelangelo's rührt sodann Porta a Pia her (beg. 1561, der Oberbau erst neuerlich und wohl nicht genau nach seiner Absicht vollendet). Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Caprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, dieser starkschattige Thorgiebel u. s. w. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem grossen, wenn auch verirrten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Nothwendigkeit scheint.

Der Umbau der Diocletiansthermen zur Kirche S. Maria degli Angeli (1563—1566) ist durch einen neuen Umbau des vorigen Jahr- b hunderts unkenntlich geworden. Erhalten blieb jedoch in dem dazu gehörenden Carthäuserkloster der einfache hundertsäulige Gartenhof. c Die für den Orden traditionelle Anlage findet sich, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, mehrfach wieder, aber dann mit reichem Detail, das zu der Gesammtwirkung gar keine Beziehung hat. (Aufgemalte Ornamente am Gartenhof der Certosa bei Florenz, plastische an dem von S. Martino in Neapel.) Hier ist nur gegeben, was zum Ganzen beiträgt.

Auch die jetzige Anordnung und zum Theil auch die Gestalt der Capitolinischen Bauten rührt von Michelangelo her. So wie sie d sind, entsprechen sie im grossen Ganzen seinem ursprünglichen Gedanken, sind aber erst allmählich unter schwankender Benutzung seines Entwurfes zu Stande gekommen. Dieser ist erhalten in Du Peirac's Stich vom Jahre 1569; er entspricht durchaus den Angaben, die Vasari darüber macht. Im Jahre 1538 erhielt unter seiner Leitung die Reiterstatue Marc Aurel's auf dem von ihm entworfenen Postament ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage. 1546 ward an den Umbau des Senatorenpalastes Hand angelegt und vorerst die herrliche Doppeltreppe hergestellt, welche mit dem Brunnen und den beiden Flussgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet und für die Treppe der Laurenziana reichlich entschädigt. 1550—55 wurden die beiden Treppen nach dem tarpejischen Felsen und dem Seitenschiff von Araceli neu geordnet und durch *Vignola*'s zierliche Hallen bekrönt; 1559—65 die Balustrade, die den Platz nach vorn abschliesst, mit dem Treppenaufgang, der Cordonata, errichtet, die so wesentlich für die Wirkung des Ganzen ist. Seit 1555 hatte *Prospero Boccapaduli* die Bauleitung (seit 1563 wird neben ihm ein

Architekt *Guidelfi* erwähnt). Erst im Todesjahre Michelangelo's (1564) gingen *Boccapaduli* und *Tomaso de' Cavalieri* an den Ausbau des Conservatorenpalastes nach seinem Entwurf (inschriftlich 1568 vollendet). Er, wie der gegenüberliegende des Museums, sind zu originell gedacht, zu richtig im Verhältniss zum Senatorenpalast, als dass man die Idee einem Andern beimessen möchte. (Die Pfeiler haben, zur Versüssung des Eindrucks, Säulen hart neben sich.) Für alles Einzelne aber, namentlich für das hässliche Mittelfenster beider, ist derselbe *Giacomo del Duca* verantwortlich, welcher auf Sangallo's Kirche an Piazza
a Trajana die barocke Laterne setzte. Die schräge Richtung auf den Senatorenpalast zu wurde durch die Lage des älteren von Nicolaus V. errichteten Conservatorenpalastes bedingt. — Erst 1592 liess Clemens VIII. durch *Girol. Rainaldi* die Fassade des Senatorenpalastes nach Michelangelo's Entwurf ausbauen; leider erhielt das Obergeschoss statt der grossen Fenster und edlen Verhältnisse desselben eine kleinliche, gedrückte Gestalt. Auch liess derselbe Papst 1595 die Fundamente zum Palast des Museums legen; errichtet wurde er erst unter Innocenz X. in den Jahren 1644—55 durch denselben Rainaldi, ganz nach dem Muster des Conservatorenpalastes. Den jetzigen Thurm liess Gregor XIII. an Stelle des alten durch *Mart. Lunghi* 1579 aufführen. —

Eine theilweise Benutzung von Michelangelo's Ideen trat bei vielen Gebäuden ein; Manches wird auch nur sagenhaft mit seinem grossen
b Namen in Verbindung gebracht. So soll z. B. die Sapienza in Rom, welche theils von *Giac. della Porta* 1575, theils erst gegen 1650 erbaut wurde, auf einem Entwurf Michelangelo's beruhen, und wenn man die grandiose Wirkung des Pfeilerhofes (ohne den Oberbau) und der hintern Front in Betracht zieht, so gewinnt die Behauptung
c Glauben. — In S. Maria Maggiore ist der zweite Anbau von der Hauptfronte kommend links (Capp. Sforza) von *Giac. della Porta* oder *Tiberio Calcagni* nach einem willkürlich veränderten Plan Michelangelo's ausgeführt.

d Ausserhalb Roms wird bei Anlass der Madonna di Carignano in Genua, eines notorischen Baues des *Alessi*, nur eine Nachahmung des ursprünglichen Plans von S. Peter, und zwar eine trefflich modificirte, zuzugeben sein. — Wie weit beim Dom von Padua Michelangelo's Angaben befolgt wurden, vergl. S. 290 b. — Die ihm zugeschriebene
e Decke des Laterans steht so weit unter derjenigen der Laurenziana, dass eine andere Angabe, wonach sie von *Giac. della Porta* entworfen ist, ungleich mehr Glauben verdient.



Keine kunstgeschichtliche Eintheilung hält nach Jahr und Datum vollkommen Stich, und bei den langelebenden Architekten des 16. Jahrh. ist eine schärfere Stilabgrenzung nach Epochen vollends misslich.

Doch wird man in denjenigen Bauten, welche etwa zwischen 1540 und 1580 fallen, einen vom frühern abweichenden Charakter nicht verkennen. Es ist die Zeit der grossen Theoretiker, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi; ihre Absicht ist wohl ganz die ihrer Vorgänger: das Alterthum zu reproduciren, allein ihre Mittel sind andere. Die Ausdrucksweise erscheint einerseits schärfer: vortretende Halbsäulen- und Säulensysteme statt der früher herrschenden Pilaster und Wandbänder; demgemäss eine derbe Bildung der Fenster und Portale; auch im Innern, namentlich der Kirchen, eine stärkere Bekleidung mit den classischen Einzelformen, während früher das Gerüst des Baues, wie es war, eher nur auf irgend eine harmonische Weise decorirt wurde. Von einer andern Seite ist diese selbe Ausdrucksweise um einen beträchtlichen Grad kälter; statt des reichen Details der Frührenaissance, statt des einfach harmonischen Details der Blüthezeit finden wir hier ein zwar noch verhältnissmässig reines, aber schon kaltes und gleichgültiges Detail. Vom Ende des 16. Jahrh. an beginnt dann der Barockstil, welcher das Detail misshandelt, weglässt oder vervielfacht, je nachdem es zu willkürlichen Effecten verwerthet wird.

Die Zeit von 1540—80 ist im Vergleich mit der frühern mehr die des rechnenden, combinirenden Verstandes, gleichwohl aber voll Geist und Originalität. Sie rechnet sehr im Grossen, und wer etwas in ihren Werken finden will, muss ihren Gesammtcompositionen und Dispositionen nachgehen und die Säulenordnungen für das nehmen, was sie hier sind: für eine conventionelle Bekleidungsweise. Auch ohne sie können die Umrisse und Verhältnisse des Ganzen Seele und Bedeutung haben. — Die Gesinnung der Bauherren, welche jetzt mehr als je zuvor auf das Grossräumige ging und dieser Rücksicht jede andere nachsetzte, stand in völligem Einklang mit der Richtung der Architekten. Erst jetzt auch, in der Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise, erhält der Palastbau seine definitive Ausbildung.

Die Bauten Michelangelo's, der mit der goldenen Zeit begann und durch seine spätere Willkür schon den ganzen Barockstil einleitete und zu rechtfertigen schien, wurden bereits aufgezählt. Von den zunächst zu nennenden Baumeistern waren mehrere seine unmittelbaren Schüler und Executanten, andere seine Anhänger, alle mehr oder weniger von ihm berührt. Man darf sie darob bewundern, dass sie seine Extravaganzen noch nicht mehr im Sinne eigener Willkür ausbeuteten.

An ihrer Spitze steht *Giacomo Barozzi* von *Vignola* (1507—1573), dessen Handbuch der Säulenordnungen (Trattato degli Ordini) die Architektur der letzten zwei Jahrhunderte völlig beherrscht hat und noch jetzt stellenweise einen grossen Einfluss ausübt, nachdem seit

hundert Jahren die echten griechischen Ordnungen bekannt und ab-
gebildet sind. Als ausübender Künstler begann er mit einigen Bauten
in Bologna; ausser den oben (154 h) genannten Banchi (1560)
a wird eine Casa Bocchi, jetzt Piella (1545), Via Goito 16 (aus-
geführt von *Batt. di Piero da Como* und *Ag. Bolognotto*), und in dem
b nahen Minerbio ein Palazzo Isolani genannt, über dessen Vor-
handensein ich keine Kunde habe. — In Montepulciano die Casa
c Tarugi (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Pal.), Via Ga-
ribaldi 32, drei Arcaden mit drei Geschossen gerader Fenster darüber,
d und ein Palast in Via Cavour dem Hause Poliziano's gegenüber. Auch
e der schöne Pal. della Lucilla (später Avignonesi), Via Garibaldi 37,
f sowie die Kirchen S. Chiara (jetzt Campo Santo) und delle Grazie
werden ihm hier zugeschrieben. — Sein frühester Colossalbau, der
g Pal. Farnese in Piacenza, ist interessant als eines der ersten Ge-
bäude, in welchen durchaus kein herrschendes Einzelmotiv vorkommt,
sondern nur die Verhältnisse sprechen, und zwar beim einfachsten
Detail, das überdies nur stellenweise wirklich ausgeführt ist. Die Ab-
stufung der Stockwerke ist der (allerdings nicht genügende) Gehalt
des ungeheuren unvollendeten Gebäudes.

In Rom hatte er grossen Antheil an der prächtigen Villa, welche
Papst Julius III. (1550—55) an der Via Flaminia baute und die noch
h jetzt als Vigna di Papa Giulio benannt wird (früher Vigne des
Card. Poggio). Wer die Urheber und Erfinder der einzelnen Motive
dieses ehemals grossen Canzen sind, lässt sich nicht mehr ausmitteln,
aber mehrere kommen in den Entwürfen Bramante's für Fassaden der
Peterskirche (halbrunde Säulenhalle) und Rafael's zur Villa Madama
(Ninfeo) vor; *Vasari,* der an mehreren Stellen (in den Biographien des
Taddeo Zucchero zweimal und in der Uebersicht seiner eigenen Werke)
davon spricht, schreibt die Hauptideen dem baulustigen Papste zu,
sich selber aber die Redaction derselben; diese habe *Michelangelo*
durchgesehen und verbessert, *Vignola* aber bloss ausgeführt (urkund-
lich hatte auch *Bern. Baronino* aus Casal Monferrato [1510—54] daran
Theil); ausschliesslich von ihm (Vasari) sei der Entwurf zu dem Brun-
i nen unten (d. h. im hintern Hof), welchen dann *Vignola* und *Amma-
nati* ausführten. Abgesehen von seinen Urhebern interessirt uns das
k Gebäude, in ähnlichem Sinne wie Ligorio's Villa Pia (S. 306 c), als
letzte Villa der Renaissance. An Reiz und Anmuth kommt es der
Farnesina, an Würde der Villa Madama, an Vollständigkeit der Aus-
führung [1]) und Erhaltung dem Palazzo del Tè allerdings nicht gleich;
man glaubt die schwankenden und zum Theil kleinlichen Einfälle des
Bauherrn noch jetzt zu erkennen, doch bleibt das Ganze sehr sehens-

---

1) Die sehr ausgedehnten Gartenanlagen mögen während des kurzen Pontificates blosse Anfänge, ja blosse Entwürfe geblieben sein. Der betreffende Grund und Boden ist längst anders vertheilt.

werth. Die Fassade, ein schlechtes Gemisch abwechselnder Bauentschlüsse, ist sicher von *Vignola* (die Fenster des Erdgeschosses sind denen an Casa Bocchi, die des oberen Stockes jenen am Portico de' Banchi ganz gleich); die Gemächer verdienen höchstens wegen der Fresken der *Zuccheri* (S. 246 e) einen Blick. Gegen den Hof bildet a das Gebäude eine halbrunde Säulenhalle; dann folgen stuccoverzierte Hofwände und hinten ein offener Porticus, durch den man in den Brunnenhof sah. Dieser enthält in zwei Stockwerken Nischen und Grotten und in seiner Mitte eine halbrunde Vertiefung mit Brunnenwerken, zu welcher Treppen hinabführen. Zur Ergänzung des Eindruckes gehört der Schatten aussenstehender Bäume (und die Bekanntschaft mit dem Charakter Julius' III., wie ihn Ranke schildert[1]).

Von Vignola allein ist oder war alles Architektonische an den Orti Farnesiani[2]), Portal, Grotten, Rampentreppen, Brunnen und b oberer Doppelpavillon in glücklick gedachter perspectivischer Folge. Die wenige noch erhaltene Decoration zeigt, dass die Renaissance vorüber ist, dass der mehr auf Gesammteffecte ausgehende Stil die Oberhand erhalten hat. (Die Rustica soll hier das Ländliche ausdrücken.) — An Porta del Popolo erbaute Vignola 1562 die Aussen- c fassade nach dem Muster des (1662 abgetragenen) Marcaurelbogens am Corso (Arco di Portogallo). — Bei Weitem das Wichtigste, was von Vignola vorhanden, ist das grosse ebenfalls farnesische Schloss Caprarola bei Viterbo (um 1547—59): ein gewaltiger, burgähn- d licher Massenbau, der Aufgang mit grosser Pracht behandelt; aussen fünfeckig, innen mit höchst grossartigem, runden Hallenhof, vielleicht dem Höchsten, was der Profanbau im Gebiete imposanter Gehaltenheit erreicht hat; alle Gemächer mit historischen Fresken ausgemalt von den *Zuccheri*. Während des Baues von Caprarola lieferte der Meister die Pläne für die (unvollendete) Kirche S. Lorenzo in S. e Oreste am Monte Soratte, und für Pal. Canale già Caccia eben- f dort. — Auch Villa Lante in Bagnaja bei Viterbo mit ihren in g den üppigsten vegetativen Rahmen gefassten herrlichen Fontänenanlagen (das Architektonische nicht eben bedeutend) wird Vignola zugeschrieben (1477 von Raff. Riario gegründet, von den Bischöfen Ridolfi und Gambara 1564 ausgebaut, von Al. Peretti 1588 vollendet).

Von Vignola's Kirchenbauten ist das kleine Oratorium S. An- h drea an der Strasse nach Pontemolle, ein Exvoto Julius' III., der bekannteste; oblonger Unterbau mit Pilastern, Oberbau mit niedriger ovaler Kuppel. Als landschaftlicher Gegenstand seit der Geburtsstunde der modernen Landschaft überaus beliebt, hätte das kleine Gebäude selbst die Kritik eines Milizia entwaffnen dürfen. — Für die

1) Das Gebäude ist neuerdings restaurirt und als Antikenmuseum hergerichtet.
2) Zu grossem Theile den gegenwärtigen Ausgrabungen des Forums zum Opfer gefallen. Das Portal soll anderswo wieder hergerichtet werden.

a Kirche Madonna degli Angeli in der Ebene unterhalb Assisi überprüfte er nur im Auftrage Pius' V. den Entwurf *Galeazzo Alessi*'s.
b — Endlich ist der Gesù in Rom (1568) ein höchst einflussreiches Gebäude geworden; hier zuerst war möglichste Höhe und Weite eines gewölbten Hauptschiffes und Ersetzung der Nebenschiffe durch abgeschlossene Kapellen in derjenigen Art und Weise durchgeführt, welche nachher der ganze Barockstil adoptirte. Frühere einschiffige Kirchen mit Kapellenreihen, deren wir eine Menge angeführt haben, gewähren im Verhältniss den Kapellen eine viel grössere Tiefe und dafür dem Hauptschiff eine geringere Breite. Die nächste bedeutende Wirkung äusserte der Gesù auf Maderna's schon erwähnten Ausbau von S. Peter. Die Fassade von *Giac. della Porta*; Vignola's Entwurf war mehr im Geiste der Hochrenaissance gehalten. Ueber Vignola's Thätigkeit an S. Peter s. S. 269 a.

Von dem als Archäolog in zweideutigem Ruf stehenden *Pirro*
c *Ligorio* († 1583) ist die um 1560 erbaute Villa Pia im vaticanischen Garten. Eine noch vollkommenere vegetabilische Umgebung hinzugedacht, wäre sie der schönste Nachmittagsaufenthalt, den die neuere Baukunst geschaffen hat. Kein Sommerhaus, wie die Farnesina und Villa Madama, sondern nur ein päpstliches Gartenhaus nebst Vorpavillon, zwei kleinen, getrennten Eingangshallen, kühlenden Brunnen und einem köstlich angebauten Thurm mit Loggia, alles terrassenförmig abgestuft. Hier tritt denn auch die reiche plastische Fassadenverzierung (s. S. 282 m) als scheinbarer Ausdruck ländlicher Zwanglosigkeit in ihr bestes Recht. Auch der mächtig über seiner unver-
d gleichlichen Gartenanlage thronende Palast der Villa d'Este in Tivoli und ihre pompösen Treppen und Grotten sind *Pirro*'s Werk (seit 1549).

Am schicklichsten reihen wir hier den Florentiner *Annibale Lippi* († 1581) an, Sohn des als Gegner Michelangelo's bekannten Baumeisters und Bildhauers *Nanni di Baccio Bigio.* Bloss zwei Bauten von ihm
e sind uns bekannt: die Kirche S. Maria di Loreto vor Spoleto, 1572 nach seinen Plänen erbaut, folgt im Grundriss und den breiten, mächtigen Verhältnissen des Aufbaus ganz Sangallo's Madonna di S. Biagio bei Montepulciano. Die Kuppel gelangte leider nicht zur Ausführung; im Grundplan ist das griechische Kreuz durch Eckkapellen (die mit dem Kirchenraum nur durch Thüren communiciren) zum Qua-
f drat ergänzt. Sodann der Palast von Villa Medici auf Monte Pincio, vor 1574 für den Cardinal Ricci erbaut. Nach der Strassenseite den ernst strengen Typus der Stadtpaläste vom Ausgang des Cinquecento bewahrend, zeigt er auf der Gartenseite den Charakter der römischen Casini schon ziemlich vollendet: eine luftige Säulenhalle, deren gerades Gebälk in der Mitte durch einen Bogen unter-

brochen wird (Vasari's Uffizienmotiv!), und Bekleidung der Wandfläche mit antiken Reliefs und Stuccoornament. —

Giorgio Vasari (1511—74), unschätzbar als Kunstschriftsteller, vielseitig und gewandt wie irgend ein Künstler seiner Zeit, scheint sich am meisten in der Malerei zugetraut zu haben. Unser Urtheil und unser Gefühl sind aber seinen Gemälden fast durchgängig abhold, während von seinen Gebäuden wenigstens zwei zu den besten seiner Zeit gehören.

*☞ Von der Vigna di Papa Giulio war eben die Rede. Wir über- a
gehen auch die Gebäude am Platz der Stefansritter in Pisa: den b
unbedeutenden Palast und die in auffallend unangenehmen Verhältnissen erbaute Kirche (1562), sowie den von Vasari grossentheils er-
neuten Innenbau des Pal. Vecchio in Florenz; er selber spricht c
mehr als genug von den Treppen und besonders von dem grossen Saal, dessen beide Schmalseiten allerdings perspectivisch treffliche Abschlüsse sind (1540). — Die ganze Tüchtigkeit des Meisters zeigt
erst das Gebäude der Uffizien, nach seinem Entwurf 1560 von ihm d
selbst begonnen, von *Parigi, Buontalenti* u. A. vollendet. Zur richtigen Beurtheilung ist es wesentlich zu wissen, dass schon vorhandene Mauern benutzt werden mussten, dass der Verkehr zwischen Piazza della Signoria und dem Arno nicht gehemmt werden durfte, und dass die „Uffizi", d. h. Bureaux, die verschiedensten Bestimmungen hatten (Verwaltung, Kassen, Tribunale, Archive), also kein Motiv zu einer mehr geschlossenen, centralen Composition gegeben war. Das Erdgeschoss bildet eine der schönsten Hallen von Italien; in Harmonie mit allen übrigen Formen des Baues gab ihr Vasari ein gerades Gebälk und sparte die Bogen für die hintere Verbindungshalle, wo sie denn auch ihre imposante Wirkung thun. Beim Organismus der obern Stockwerke ist zu erwägen, dass es sich nicht um einen fürstlichen Palast, sondern um einen engen hohen Nutzbau mit sehr bestimmten Zwecken handelte. Auch bei der Anlage der Treppen, welche noch ziemlich steil sind, war Vasari nicht frei; doch that er das Mögliche, um auch hier und in den Vestibulen schöne Räume zu schaffen. Einzelne Barockformen an Thürgiebeln etc. fallen vielleicht nicht ihm zur Last.

Endlich ein origineller, höchstens an Venezianisches (S. 298 a) er-
innernder Kirchenbau Vasari's: Die Abbadia de' Cassinensi zu Arezzo e
(um 1550); aussen roh gelassen, wie leider so viele zumal toscanische Kirchen; innen ein Tonnengewölbe der Länge nach, durchkreuzt von zwei Querschiffen ebenfalls mit Tonnengewölben; über den Kreuzungen niedrige Kuppeln (deren eine in der Folge von dem bekannten Meister der Perspective, dem Jesuiten *Pozzo,* mit der täuschenden Innensicht einer Hochkuppel ausgemalt worden ist); die vier niedrigern

Nebenräume, welche so entstehen, sind durch Säulenstellungen gegen das Hauptschiff geöffnet, die in der Mitte einen Bogen tragen; ihre Wölbung bildet jedesmal eine kleine Flachkuppel. Die Abwesenheit jeglicher Decoration lässt diesem graziösen und originellen, aber profanen Bau seine volle ungestörte Wirkung.

Die Vorliebe für den Säulenbau, welche sich in diesen Werken gegenüber dem römischen Pfeilerbau behauptet, ist auch später in Florenz heimisch geblieben. Die nächsten Gründe sind: das grosse und stets verehrte Beispiel Brunelleschi's, der Besitz einer geeigneten Steinart (Pietra serena und del Fossato), besonders aber die Bescheidenheit in dem florentinischen Palastbau zur Zeit der mediceischen Grossherzoge; auch die reichsten Geschlechter in Florenz dürfen nicht auftreten, wie z. B. päpstliche Nepotenfamilien in Rom.

a In Arrezzo erbaute sich Vasari sein eigenes, noch wohl erhaltenes Haus, jetzt Casa Montauti.

Den florentinischen Privatpalästen giebt in dieser Zeit *Bartolommeo Ammanati* (1511—92) einen neuen und mehr hausartigen Charakter: im Innern bleibt der Säulenhof der Frührenaissance, nur mit freudloserem Detail; die Fassaden mit energisch barocken Fenster- und Thür-Einfassungen und Rustica-Ecken sind zum Theil auf Bemalung mit Arabesken und Historien (vergl. S. 248 g u. folg.) berechnet.
b Beispiele: Pal. Ramirez und Pal. Vitali, beide in Borgo degli
c Albizzi zu Florenz, Pal. Antinori-Manelli già Riccardi, Ecke Via de' Servi und Piazza dell' Annuenziata, 1565—71, u. a. m.
d Gut decorirte Erdgeschossfenster mit hermenartigen Karyatiden: Via
e S. Gallo Nr. 9; Pal. Pucci, Via di Pucci, mit gut angeordneter
f mittlerer Loggia; Pal. Giugni, Via degli Alfani Nr. 50, mit gutem Portal und malerischem Hof. — Eine Uebersetzung des Pal. Larderel
g (vergl. S. 288 o) ist der kleine Palazzo, Via dell' Anguillara Nr. 23, hinter S. Firenze. — Ammanati ist allerdings berühmter durch einen
h der grössten Pfeilerhöfe, denjenigen des Pal. Pitti (1558—70), dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rusticahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind, ein in Formen und Verhältnissen hässliches Gebäude; — sein Pfeilerhof mit einfachen Pilastern im
i Collegio Romano zu Rom (1582) zeigt, dass er sich in ähnlichen Aufgaben ein anderes Mal glücklicher zu bewegen wusste. — Rom
k besitzt auch Ammanati's beste Fassade, die des Pal. Ruspoli (1586), an welcher nur die Höhe des Erdgeschosses (sammt Kellergeschoss) getadelt wird. (Die einst berühmte Treppe von parischem Marmor, hinten rechts, ist viel später, vom jüngeren *Martino Lunghi* erbaut.) — Von Ammanati's Klosterhöfen in Florenz hat der zweite bei
l S. Spirito, auf Säulen mit origineller Abwechslung von Bogen und geraden Gebälken, den Vorzug vor dem öden hintern Pfeilerhof bei

den Camaldulensern (agli Angeli) etc. Allein dieses und die nüch- a
terne Kirche S. Giovannino de' Scolopi und so vieles Andere darf b
man vergessen über Ammanati's reinstem Meisterwerk: dem Ponte
S. Trinità. Die edle, für das Auge überaus wohlthuende Spannung c
der drei Bogen, welche mit dem denkbar angemessensten Detail bekleidet sind, soll nach Ansicht derer, die den Arno kennen, zugleich die technisch zweckmässigste sein.

In Lucca sind von Ammanati (1578) das Fragment des Palazzo d
Ducale, nach seinen Zeichnungen von *Juvara* und *Pini* verändert;
ferner ihm zugeschrieben Pal. Micheletti, zwischen Dom und S. e
Giovanni. Aus dieser Zeit sind: Pal. Mansi (bei (S. Maria Forispor- f
tam), Pal. Bernardini (bei S. Giorgio), schönes Portal mit Thür- g
klopfer 1560; Pal. Orsetti, Via S. Giustina, reiches Portal mit präch- h
tiger Holzthür. In mehreren dieser Gebäude Hallenhöfe, oft malerisch
mit den Treppen verbunden, u. a. in Pal. Controni, jetzt Pfanner. i
Sehenswerth aus dieser Zeit: Pal. Bottini del Giardino (Via Elisa) k
in einem Garten, mit Loggia hinten, reichem Eingange. Innen viele Malereien.

In Volterra ist von ihm der schöne Hof der Badia de' Mo- l
naci; am Dom von Monte Pulciano gehört ihm der erste Ent- m
wurf (1570), später nach S. Maria degli Angeli vor Assisi erweitert von *Ippol. Scalza* (voll. erst 1680).

Eine ganz tüchtige Generation von Architekten schloss sich an die beiden genannten an und hielt die schlimmern Excesse des Barackstils längere Zeit von Florenz ferne. *Giov. Antonio Dosio* wurde bereits erwähnt (S. 288 o). — Von dem Bildhauer *Giov. da Bologna*
(1524—1608) ist die S. Antoniuskapelle in S. Marco (links), ein- n
geleitet durch zwei einfache Bogen auf Säulenstellungen, einer der besten Bauten dieser Art (vergl. S. 245 b). Auch der Anbau an Pal.
Vecchio gegen Via de' Leoni ist sein Werk. — *Bern. Buontalenti* o
(1536—1608), bisweilen überaus nüchtern, wie u. a. am Palazzo
Reale in Siena, erhebt sich doch z. B. in der Fassadenhalle des p
Spitals S. Maria la Nuova in Florenz zum Grossartig-Leichten; q
das Obergeschoss, dessen Fenster zu nahe an das Gesimse stossen, ist
später so verändert worden. Am Pal. non finito (1592), Via dei r
Balestrini 12, jetzt Telegraphenamt, dessen Erdgeschoss allein von ihm ist (der obere Stock soll von *Scamozzi* sein), führt er den beginnenden Barockstil mit einem eigenen plastischen Ernst ein. Sehr
nüchtern das sog. Casino Mediceo in Via Cavour. (Das ihm zuge- s
schriebene sog. Casino di Livia, Eckhäuschen der Piazza S. Marco, t
ist erst 1775 von *Bern. Fallini* erbaut.) Auch der kleine Pal. Cap-
poni, ehedem Vettori (Via S. Spirito, 4) möchte der Feinheit des u
schon gegen das Barocco gravitirenden Details nach (vergl. das der

Parterrefenster am Casino Mediceo) am ehesten von Buontalenti
sein. Er stand mit dessen Restaurator Lod. Capponi erwiesener-
maassen in Verbindung (1559). — *Matteo Nigetti* († 1649) hat zwar
a die sehr barocke Fassade Ognissanti (1871 in Travertin umge-
b baut), aber auch den niedlichen Säulenhof hinten links von S.
Egidio geschaffen, eine der wenigen Reminiscenzen aus später
Zeit an das feinfühlende Quattrocento (s. S. 249 e). Was an SS.
c Michele e Gaetano (1604—48) Gutes ist, gehört gewiss eher ihm
als seinem Mitarbeiter *Don Giovanni Medici*; an der Cappella
d Medicea bei S. Lorenzo (wovon unten) ist freilich gar nichts
Gutes; und hier wird der Prinz wohl das Uebergewicht gehabt
haben (beg. 1604). — Der Maler *Luigi Cigoli* (1549—1613) begann
in Vasari's Geist den perspectivisch trefflich beabsichtigten, nun er-
e gänzten Säulenhof des Pal. non finito (siehe oben), und noch
f ganz spät hat *Gerardo Silvani* (1579—1675) in seinem Seminar bei
S. Frediano den alten Stil der Klosterhöfe getreulich nachgeahmt.
g Von ihm ist auch der stattliche Säulenhof bei den Camaldulen-
sern vorn rechts; wie er im Fassadenbau den Ammanati reproducirt,
h zeigen Pal. Fenzi (Via S. Gallo) und Pal. Rinuccini (Fondaccio
di S. Spirito).

Allerdings war gleichzeitig mit den Bemühungen der Genannten
der Barockstil schon stellenweise in seiner vollen Thätigkeit. In der
i abgelegenen Via del Mandorlo bemerkt man ein hohes, schmales,
verrücktes Gebäude, unten statt der Rusticabekleidung gemeisselte
Felsflächen und Relieftrophäen, eingefasst von regelrechten, glatten
Gliederungen, oben Backstein und Pietra serena in wüster Zusammen-
stellung. Es ist das Atelier, welches sich schon 1579 der damals
weltberühmte Maler *Federigo Zucchero* zu bauen wagte. Anderes der
Art bei Anlass des Barockstils. — Wie lange aber im einzelnen Fall
k das Gute und Tüchtige nachwirkt, zeigt z. B. das Innere von S. Feli-
cita in tröstlicher Weise, ein Nachklang der bessern Zeit des 16. Jahrh.
und zwar vom Jahre 1736, das Werk des Architekten *Ferd. Ruggieri.*

Zu Bologna sind aus dieser Zeit die etwas nüchternen, aber
gut disponirten Bauten des *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) und seines
l Bruders *Domenico* zu bemerken: von ersterem die Fassade der Uni-
m versität (1560), von letzterem der Chor von S. Pietro (1575, die
n Kirche selbst erst 1605 von *Fra Magenta*), der Hof des erz-
bischöfl. Palastes (1577); vorzüglich und im Verhältniss zu dem
o kleinen Raum grossartig: Pal. Magnani, Via Zamboni 18, erb.
p 1576—87 und Pal. Mattei (Albergo d'Italia, via Ugo Bassi 1).

Dieser Pellegrino Tibaldi ist identisch mit dem Architekten
Pellegrini, welcher in Mailand zur Zeit des Carlo Borromeo seit 1567
viel beschäftigt wurde. Als Baumeister des Domes schuf er den Ent-

wurf für die moderne Fassade, die seit 1616 ausgeführt und wovon a
später dann nur die Thüren und die nächsten Fenster beibehalten worden
sind, wahre Unica der höchsten und wirksamsten Pracht, welche die
Spätrenaissance in weissem Marmor entwickelt hat, an innerm Leben
den gothischen Theilen der Fassade (welche nicht älter, wie man
meinen sollte, sondern jünger sind) unendlich überlegen und für
kühne Verbindung von Architektur und Plastik im Sinne jener Zeit
weit das wichtigste Beispiel. — Die Kirche S. Fedele (1569—79), b
ebenfalls vom ihm, mit Doppelordnung am ganzen Aeussern und ein-
facher vortretender Ordnung im Innern, hat lange als classisches
Muster gegolten und grossen Einfluss ausgeübt. (Nahe verwandt und
sehr tüchtig in dieser Art S. Ignazio in Borgo, S. Sepolcro und c
S. Gaudenzio in Novara, mit Ausnahme des Thurmes, eines tüch- d
tigen Barockbaues, und vollends der ganz neuen, thöricht in die Höhe
gezogenen Kuppel, welche bereits innere Verstärkungen nöthig ge-
macht hat.) — Die schon ziemlich barocke Rundkirche S. Sebas-
tiano in Mailand erbaute er infolge eines städtischen Gelübdes an e
den Pestheiligen vom Jahre 1576. — Im erzbischöflichen Palast f
ist der vordere Hof mit seiner hohen Doppelhalle von Rustica ein weit
besseres Gebäude als Ammanati's dreistöckiger Hof im Pal. Pitti
(S. 308 h); hier wird mit der mürrischen Rustica Ernst gemacht, sei es
dass der Baumeister oder dass San Carlo selber für diesen Hof den
Charakter einer düstern Majestät verlangte; nur ein unteres und ein
oberes Stockwerk, aber von enormer Höhe; die Bauglieder (Schluss-
steine, Consolen, Gebälktheile etc.) nicht classisch, sondern in ange-
messener barocker Umbildung gegeben (1570). Der hintere Hof und
die Fassade gegen Piazza Fontana später, ebenfalls tüchtig (vom
älteren Hof Bramante's war bereits S. 145 c die Rede). — In Grave-
dona ist von Pellegrino die mächtige, den Comersee weit beherr-
schende Villa des Cardinals Tolomeo Galli (datirt 1586, jetzt g
Palazzo Pero, die innere Decoration unvollendet): ein völlig normales
Beispiel damaliger vornehmer Villen, mit offenen Hallen in der Mitte
beider Hauptfronten; zwischen denselben der quer durch das Gebäude
gehende riesige Saal. Ueber S. Croce in Riva und die Madonna h
della pietà zu Canobbio, die ihm auch zugeschrieben werden, i
s. S. 146 b und 145 l.

Aus derselben Zeit ist in Mailand der Hof des erzbischöf-
lichen Seminars, von *Giuseppe Meda,* eine schöne, unten dorische, k
oben ionische Doppelhalle, mit geradem Gebälk, deren Säulen ab-
wechselnd enge und weite Intervalle haben. — In den zwei Höfen
des Collegio Elvetico (jetzt Palazzo del Senato) von *Fabio Man-* l
gone, nach 1600, gerades Gebälk von riesigen Verhältnissen. — *Vin-*
cenzo Seregno's (1503—91) Collegio de' Nobili (auf Piazza de' m
Mercanti) vom Jahre 1564 erinnert in der Behandlung der untern

Stützen schon sehr an *Galeazzo Alessi,* dessen mailändische Bauten nun im Zusammenhang mit den genuesischen zu besprechen sein werden.

In dieser Zeit (1540—1600) setzte sich nämlich auch der Typus der genuesischen Paläste, hauptsächlich durch oberitalienische Baumeister fest, welchem dann Alessi seine volle Ausbildung gab.

Noch ausserhalb der Linie steht gewissermaassen der grosse Palast, a den *Giov. Angeli Montorsoli* († 1563) für den berühmten Andrea Doria baute (seit 1529?). Von Architektonischem ist hier nur das Nothwendige gegeben, indem die Hauptwirkung der (jetzt aussen fast durchgängig verlorenen und durch gelben Anstrich ersetzten) Bemalung mit Figuren und Historien vorbehalten war. Die dünnen Fenstereinfassungen, der Mangel an Pilasterwerk und die mässige Profilirung überhaupt geben jetzt dem Gebäude einen Anschein von Frührenaissance. Als freier Phantasiebau ohne strenge Composition wird es mit seinen luftigen Hallen an beiden Enden und mit den in den Garten vortretenden Altanen auf Portiken immer einen so bezaubernden südlichen Eindruck machen, wie kaum ein anderer grosser Palast Italiens. Die mit Hallen bedeckten Treppen am Ende des Gartens und die Brunnen mit Ausnahme eines sind aus derselben Zeit.[1])

Auf Montorsoli folgt der Bergamaske *Giov. Batt. Castello* († 1569). b Sein Pal. Imperiali (Piazza Campetto), erbaut 1560, giebt einen vollständigen Begriff von der gemischten Compositionsweise der auf Hochbau in engen Strassen berechneten genuesischen Paläste; Reichthum der Ausstattung muss hier die strengern Verhältnisse ersetzen, die man von unten doch nicht gewahr würde. (Bemalung mit bronzefarbenen und colorirten Figuren, Putten und Laubwerk in Relief etc.) Die untere Halle, der Hof und die malerisch seitwärts angelegte Treppe offenbaren zuerst ohne Rückhalt die Herzlosigkeit der genuesischen Säulenbildung und Profilirung, die nach Florenz und Rom das Auge c empfindlich berührt. — An Pal. Carega (jetzt Cataldi, Str. Nuova) versuchte Castello noch einmal eine durchgängige Pilasterbekleidung, und bei den nicht allzu schmalen Fensterintervallen ging es damit noch ziemlich glücklich. Spätere wagten bei den lichtbedürftigen, hochfenstrigen Fassaden dasselbe nicht ungestraft; ihre Pilaster wurden eine magere Decoration, die überdies sinnlos ist, weil der enge Mauerpfeiler schon an sich wie ein Pilaster wirkt. Das Vestibul, von sehr schöner Anordnung, ist eines der frühesten von denjenigen, welche die beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotiv haben. An vielen andern Palästen dauert indess die einfache, seitwärts, etwa neben oder

---

* 1) Gleichzeitig: Pal. Mari, ehemals Odero, nicht die Fronte gegen Str. Nouvissima, sondern der obere Hof, in welchen man von der Salita del Castelletto gelangt; die Halle mit etwas schweren Säulen und lauter kleinen Kuppelgewölben.

hinter dem Hof angebrachte Treppe fort. — Als glücklichen Decorator (in Verbindung mit Montorsoli) erwies sich Castello bei der zierlichen innern Ausschmückung von S. Matteo; eine der wenigen mittel- a
alterlichen Kirchen, welche bei solchen Anlässen gewonnen haben (s. S. 203 o und 242 g).

Von *Rocco Pennone,* ebenfalls einem Lombarden, sind die ältern Theile des Pal. Ducale, hauptsächlich die (ehemals stattlichen) b
Doppelhallen der Seitenhöfe, die hintere Fronte und, wie man annimmt, auch die berühmte Treppe. Darf man sie in der That in die Zeit bald nach 1550 setzen, so ist sie die erste von den ganz sanft geneigten, ungeheuer breiten; sie hätte dann auch zuerst die Begeisterung der Genuesen für diesen Theil des Palastbaues geweckt.

Alle Treppen Bramante's und der Florentiner sind daneben steil und schmal. Genua suchte fortan, wie schon früher in den Vestibulen und Treppen den Ersatz für die Kleinheit der Höfe; man unterbrach willig jede vordere Verbindung der untern Stockwerke, um dieser Partie auf jede Weise Nachdruck und Majestät zu geben; der perspectivische Durchblick zwischen den Säulen der Treppenhalle oder des Hofes wurde selbst bei den engsten Dimensionen eine Hauptsache; wo möglich kam hinten als Schlusspunkt eine Brunnennische zu stehen. An der Strada Nuova thaten einander die Besitzer den Gefallen, gemeinschaftliche Hauptachsen mit den je gegenüberliegenden Gebäuden anzunehmen, so dass die Durchblicke durch die Portale sich verdoppeln.

Gleichzeitig etwa mit Castello war in Genua der Peruginer *Galeazzo Alessi* (1512—72) aufgetreten, der in Rom mit Michelangelo in Verkehr gestanden hatte, seinem Wesen nach aber mit dem nur wenig älteren Vignola parallel erscheint. Sein Verdienst ist demjenigen der meisten grossen Baumeister dieser Zeit analog: wenig bekümmert um den organischen Specialwerth des Details, jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältnisse eine grosse Physiognomie abgewonnen zu haben. Wo es darauf ankam, wo Raum und Mittel (und guter Wille des Bauherrn) vorhanden waren, konnte er auch im Detail reich und elegant sein, wie kein anderer Baumeister des beginnenden Barockstils; der schöne Pal. Marini (jetzt Municipio, Piazza della c
Scala) in Mailand (beg. 1558), sowohl Fassade als Hof, übt in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaissance.[1]) Von seinen genuesischen Bauten im Ganzen gilt dies weniger; er fügte sich in die wirklich vorhandenen und in die bloss angenommenen

---

1) Von ihm die Fassade der Kirche S. Vittore daselbst von 1560 (einfaches *
Aeussere, innen mit überaus reicher Stucchirung und Malereien des *Crespi* und *Procaccini* versehen) und die Verkleidung des Innern, sowie der Entwurf der Fassade von S. Maria presso, S. Celso, bereits überladen, aber von weissem Marmor **
und überaus stattlich, 1570—72 von *Mart. Lunghi* ausgeführt. Endlich auch der zweigeschossige Pseudoporticus der Seitenfassade von S. Paolo. †

Verhältnisse; auch sein Säulenbau ist kaum edler als der der Andern. Allein er behandelte, was er gab, grossartig und besonnen, und wo man ihm Licht und Raum gönnte, schuf er Werke, die in dieser Art kaum mehr ihres Gleichen haben.

a Am Dom gehört ihm nur die einfache achteckige Kuppel und die Pilasterstellung darunter (1567); die Chorverkleidung soll ihm der genannte *Pennone* verdorben haben. Dagegen ist die berühmte Kirche
b S. Maria di Carignano wesentlich sein Werk. Sie zeigt uns das Bramante'sche Innere der Peterskirche, wie es damals Michelangelo in reducirter Anlage durchzuführen bestrebt war; die Kuppel über dem griechischen, d. h. gleicharmigen Kreuz galt damals noch als die erhabenste Form für den Kirchenbau. Die Lage auf steilem Vorgebirge über der Stadt erhöht den Werth des Gebäudes ungemein, und seine Umrisse wirken schon von Weitem sehr bedeutend. Bei den so ungleich kleineren Dimensionen gab Alessi seiner Kuppel mit Recht nicht vier Arme, sondern ein grosses Quadrat zur Unterlage, und flankirte sie nicht mit vier Nebenkuppeln, welche hier ganz klein ausgefallen wären, sondern mit vier (in der That zwei) Eckthürmen. (Die vier Kuppeln sind wohl im Innern vorhanden, aussen jedoch nur durch Lanterninen angedeutet.) — Aber das Einzelne des Aeussern durchgängig dem Alessi selber zuzutrauen, erscheint fast unbillig. Auch wenn die hässlich hohen Giebel in der Mitte der Fronten unentbehrlich wären wegen des Lunettenfensters, dass sie enthalten, so könnte doch der Meister nicht diese Thürme mit ihren glatten Pilastern über das so viel zartere und reichere Erdgeschoss gesetzt haben. Auch die Kuppel zeigt sehr willkürliche, barocke Formen. (Das Hauptportal neuer.) Das Innere dagegen, glücklicher Weise und hoffentlich absichtlich farblos, ist ein wunderbar harmonischer Bau, der den Sinn mit dem reinsten Wohlgefallen erfüllt. Vier Tonnengewölbe, eine Mittelkuppel, vier Eckkuppeln und eine Tribuna, Alles auf Pfeilern mit einer Ordnung von (leider zu schwer gebildeten) korinthischen Pilastern ruhend; die höchste Verbindung von Reichthum und Einfachheit; der Raum scheinbar grösser, als er wirklich ist. — Das Ganze im Grunde ein Bau der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche, und für jede andere ideale Bestimmung ebenso geeignet als für den Gottesdienst.

c Das Thor, welches zum Molo Vecchio führt, charakterisirt recht die Mitte des Jahrhunderts; auf der Stadtseite fast bramantisch einfach, auf der Seite des Molo consequent und absichtlich
d barock. (Rusticasäulen etc.) — Die stattliche Loggia de' Banchi ist erst viel später nach einem Entwurf Alessi's ausgeführt.

Galeazzo's Paläste (seit 1549) sind zum Theil Engbauten, an welchen nur durch energisches Detail zu wirken war; so Pal. Cen-

turione an Piazza Fossatello u. A. — An der Strada Nuova, die a
mit ihren 6—8 m Breite etwas mehr Spielraum gewährte, giebt Pal.
Cambiaso den Durchschnitt dessen, was er unter solchen Um- b
ständen für thunlich hielt; ohne Pilasterbekleidung, dafür durch-
gängige Rustica, mit strengem Mäandersims über dem Erdgeschoss; die
Höhenabwechslung der Stockwerke vortrefflich wirksam. — Pal. Ler- c
cari (jetziges Casino), vor dem Säulenhof ein (ehemals) luftiger Loggien-
bau. — Den Pal. Spinola, welcher zunächst folgt, überliess er, was d
das Aeussere betrifft, der Bemalung; innen ist Vestibul, Treppe,
Oberhallen, Hof und Garten von imposanter Gesammtdisposition. —
Auf der andern Seite ist Pal. Adorno der geringste Bau Alessi's; e
— viel besser Pal. Serra, an welchem er, mit Ausnahme des Keller- f
geschosses in Rustica, nur eine glatte Mauer, an dieser aber Thür,
Fenster, Balcon und Gesimse von Marmor in den wohlthuendsten Ver-
hältnissen anbrachte; das Vestibul jetzt farblos, aber ebenfalls schön
gedacht. — Manches, das die Baugeschichte dem Alessi zuschreibt,
ist wohl durch Umbau zu Grunde gegangen oder entstellt. In der Str.
Nuova noch: Pal. Brignole-Sale (Palazzo Rosso), in seinem Stil g
auch der Pal. Durazzo (delle Scale), Via Balbi Nr. 1, der dem *Bianco* h
und *Tagliafico* zugeschrieben wird; s. u. S. 317 f. — Auf Piazza delle
Vigne wäre der ehemalige Pal. de'Amicis (Nr. 4) Alessi's nicht unwürdig. i

Von seinen Sommerpalästen und Villen bleibt nach dem
Untergang von dem unvergleichlich schönen Pal. Sauli erst in k
unseren Tagen nur noch ein Sommerpalast übrig: Villa Pallavicini, l
oder gewöhnlich „delle Peschiere" zwischen Acquasola und dem sog.
Zerbino, an der Salita a San Bartolommeo. Isolirt auf hohen Garten-
terrassen, mit einwärts tretenden Bogenhallen in der Mitte und pracht-
voller durchbrochener Balustrade oben, macht das Gebäude die glän-
zendste Wirkung, von der man nicht sogleich inne wird, dass sie
auf der weisesten Oeconomie der Mittel beruht, auf der schönen
und schlichten Flächeneintheilung, auf der sorglichen Handhabung
der Pilaster beider Ordnungen (ionisch und korinthisch), welche nur
an den Hauptfronten canellirt und nur an den Haupttheilen derselben
reichlich angebracht sind. (Die dorische Ordnung für eine Grotte an
der Hauptterrasse verspart.)

Was von den Villen der Umgebung erhalten ist, mag hier kurz
genannt sein. In S. Pier d'Arena die Villen Spinola, Lercari, m
Doria, Grimaldi, Imperiali (jetzt Conte Scassi). In S. Mar- n
tino d'Albaro die Villa Cambiaso von 1557. Das sog. Para- o
diso, über der Strasse dahin, soll ebenfalls von Alessi sein; jeden-
falls gehört ihm die prächtige Villa Giustiniani, jetzt Cambiaso p
in S. Francesco d'Albaro auf dem Wege nach S. Luca d'Albaro,
der Villa Pallavicini „delle Peschiere" zum mindesten ebenbürtig. —

Die Kirche Madonna degli Angeli in der Ebene vor Assisi q

ist im wesentlichen auch Alessi's Werk (1569), nach seinem Tode von *Giulio Danti* fortgeführt, erst um 1640 vollendet (s. S. 306 a). Der mächtige Bau von lateinischer Kreuzesform mit Nebenschiffen und Kapellenreihen mit der lichtdurchströmten hohen Kuppel und den im Innern und Aeussern strenge durchgeführten dorischen Gliederungen zeigt volle Meisterschaft in Formen und Verhältnissen. Nach seinem Muster entwarf Alessi 1571 auch den Plan für die Umwandlung des
a Innern vom Dom S. Ruffino ebendaselbst, ursprünglich einer langgedehnten dreischiffigen Basilica, durch Beibehaltung der Pfeiler und Ueberwölbung mittelst einer Tonne von gedrückten Verhältnissen. Am
b See von Perugia ist das Schloss von Castiglione ein, wie es heisst, ausgezeichneter Bau von ihm; in Perugia selbst der bei Porta Au-
c gusta gelegene Pal. Antinori, Piazza Grimani, mit schöner Treppe.

Wiederum von einem Lombarden des 16. Jahrh., *Rocco Lurago*
d († um 1590?), ist der berühmte Pal. Doria-Tursi, jetziges Municipio (Str. Nuova). Hier zum erstenmal tritt jene gänzliche Verwilderung des decorativ misshandelten Details ein, in der Absicht auf Effect im Grossen. (Hässliche und rohe Pfeiler und Gesimse colossale Fratzen als Masken über den Fenstern etc.) Allein die Composition ist vorzüglich wirksam; die Fassade setzt sich rechts und links in durchsichtigen Altanhallen fort; innen ist die Unebenheit des Bodens zu einer prächtigen Treppenwirkung mit Ausblick in den Hallenhof hinauf benutzt, an dessen Ende dann die Haupttreppe, vom ersten Absatz an in zwei Armen, emporsteigt.

Doch die höhere, veredelte Stufe desselben Hofbaues gewährt erst der als Jesuitencollegium 1623 begonnene Palast der Uni-
e versität (Str. Balbi), von dem Lombarden *Baccio del Bartolommeo Bianco* († um 1656). Auf die sehr ausgeartete Fassade folgt hier unerwartet ein Hofraum, den die Phantasie kaum reicher und schöner denken kann; durch Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Ansehen; die untere Vorhalle ist mit Seitenhallen versehen und nicht so lang wie dort, der Aufblick in den Hof freier; die Doppeltreppe hinter dem Hof scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Mit besonnener Benutzung der Mauer hinter dem obern Garten liesse sich die Wirkung noch steigern.

Andere Paläste aus verschiedenen Zeiten, an welchen wenigstens die Disposition der untern Theile den Architekten interessiren wird.

An Strada S. Caterina (von der Piazza delle Fontane amorose
f nach der Acquasola) Pal. Fransoni Nr. 4; — Pal. Pessagno Nr. 3, einer von den ältern, mit Aussendecoration von *Andrea Semini*;
g — Pal. Spinola Nr. 13, einer der wichtigsten von den ältern, der Hof mit schöner Doppelhalle, die Treppe noch seitwärts. (S. 242 c u. 248 d.)
h Auf Piazza dell' Annunziata: Pal. Negrotto, die Halle eine

Nachahmung derjenigen von Pal. Carega, das Aeussere mit unglücklicher neuerer Pilasterverzierung.

a An Strada Nuova: Pal. Raggio, mit ovalem Vestibul und einem sehr glücklich im Barockstil gedachten Brunnen im Hofe, wo Licht und Wasser gemeinschaftlich von oben einfallen (sollten), während vorn eine schattenwerfende Balustrade herumgeht. Die Stuccobildwerke sind allerdings in solchem Zustande, dass man darin schwer Phaetons Fall erkennen wird. — Die beiden Pal.
b Brignole baulich nur durch Grösse ausgezeichnet.

An Strada Balbi hauptsächlich Bauten der spätern Zeit, mit einem Platzaufwand, den man einem Galeazzo noch nicht gegönnt hatte:
c Pal. Balbi (der zweite links, von unten kommend) von *B. Bianco* und *P. A. Corradi,* mit Durchblick durch Säulenhallen in den Orangen-
d garten; — Pal. Durazzo (der dritte) mit einfachem Säulenhof;
e — Pal. Reale (ehemals Marcello Durazzo, der vierte) mit reicher, aber in den Verhältnissen ganz schlechter Fassade, mit Rusticapilastern zwischen eng gedrängten Fenstern und einem zu den letztern doppelt unpassenden Riesenthor; auf der Seeseite mit prächtigen Altanbauten, deren mittlere Verbindung als Bogen mit einer Fon-
f taine drüber den Hauptprospect bildet. — Pal. Filippo Durazzo (der erste rechts), von *Bartol. Bianco,* mit gewaltigem Thor, Balcon und Altanhallen; die schöne Treppe (hinten, links) von *Tagliafico* zu Ende des vorigen Jahrhunderts erbaut (s. S. 315 h).

g Strada de' Giustiniani: Pal. Negrotto mit einer trotz aller Vermauerung noch interessanten Disposition. — Erst aus dem vorigen
h Jahrhundert: Pal. Balbi (Str. Nuovissima Nr. 16) von *Gregorio Petondi,* merkwürdig durch den auf unregelmässigem und sehr unebenem Terrain um jeden Preis erstrebten perspectivischen Effect der Halle und Treppe, welche als Brücke quer über den Hof geht; —
i Pal. Penco, auf Piazza delle cinque lampadi, nahe hinter S. Pietro in Banchi, mit trefflich perspectivisch gedachtem Vestibul und einer
k stattlichen Treppe, welche nahezu den Hof ausfüllt; — Pal. Salvagi
l (jetzt Pinelli) bei Croce di Malta; — Pal. Deferrari (Piazza S. Do-
m menico); — Pal. Casanova (Via Luccoli) mit malerischem Hofe; u. s. w.

Den Beschluss dieser Reihe bildet der grosse *Andrea Palladio* von Vicenza (1508—80). Kein Architekt des 16. Jahrh. seit Bramante und Rafael in ihren letzten Jahren hat dem Alterthum eine so feurige Hingebung bewiesen wie er, keiner auch die antiken Denkmäler so ihrem tiefsten Wesen nach ergründet und dabei doch so frei producirt. Er beinahe allein hat sich nie an einen decorativen Einzeleffect gehalten, sondern ausschliesslich von der Disposition und von dem Gefühl der Verhältnisse aus seine Bauten organisirt. Michelangelo, von welchem dasselbe in gleichem Umfange gilt,

steht bei vielleicht höherer Anlage und bei grossartigern Aufgaben, wie namentlich S. Peter, doch unter der Botmässigkeit seiner eigenen Grillen; Palladio ist durch und durch gesetzlich. Er wollte in vollstem Ernst die antike Baukunst wieder ins Leben rufen, während Michelangelo nichts weniger im Auge hatte als eben dies.

Die antiken Reste gaben freilich keine Gesammtvorbilder gerade für das, was die Zeitgenossen von Palladio verlangten: für Kirchen und Paläste; letztere zumal mussten einen von allem römischen Privatbau weit abweichenden Charakter tragen: den des Schlosses, der adeligen Residenz. Was Palladio bei seinem wiederholten Aufenthalt in Rom sich Fruchtbringendes aneignen konnte, bestand daher weniger in dem Frontenbau als in den innern Dispositionen und in der Gliederung der Wände, hauptsächlich der innern. Er widmete vor allem den damals noch wohlerhaltenen Thermen das emsigste Studium; keiner seiner Vorgänger hat die Grundrisse der antiken Trümmer so gekannt wie er. Die Frucht hiervon war, dass er das Ganze und die wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder des antiken Binnenraumes (Säulenstellungen, Pilaster, Nischen u. s. w.) mit einer Sicherheit und Originalität für jeden einzelnen Fall neu und anders reproduciren konnte, wie kein Zeitgenosse. — Im Detail hielt er sich fern von der ornamentalen Pracht der Kaiserbauten; sei es, dass er eine Verdunkelung des Hauptgedankens durch dieselbe fürchtete, oder dass er die vorhandenen Mittel lieber auf die Grossartigkeit der Anlage wandte, oder dass er dem frühern Alterthum auf diese Weise näher zu kommen hoffte. Seine Capitäle, Gesimse u. s. w. sind meist einfach, das Vegetabilische möglichst beschränkt, die Consolen ohne Unterblätter u. s. w. Oft entsteht dadurch ein Eindruck des Nüchternen und Kalten, wie er gerade auch den frühern Römerbauten mag eigen gewesen sein; allein das Detail wird wenigstens nie verachtet und barock gemisshandelt, wie bei den Spätern; ein hoher Respekt vor dem Ueberlieferten schützte den Meister vor den Abwegen.

Er ist der letzte und vielleicht höchste unter denjenigen Architekten des 16. Jahrh., welche in der Kunst der Proportionen und Dispositionen gross und eigenthümlich gewesen sind. Was bei der Einleitung zu dieser Periode gesagt wurde, kann hier mit ganz besonderer Beziehung auf ihn zum Schlusse wiederholt werden: die Verhältnisse sind hier nicht streng organischen, nicht constructiven Ursprunges und können es bei einem abgeleiteten Stil nicht sein; gleichwohl bilden sie ein echtes künstlerisches Element, das seine sehr bestimmte Wirkung auf den Beschauer äussert und das ausgebildetste Gefühl im Künstler selbst voraussetzt. Wir dürfen bei unserer jetzigen Kenntniss der echten griechischen Bauordnungen die copirten römischen Einzelformen Palladio's völlig verschmähen, aber derjenige Baumeister muss noch geboren werden, welcher ihm in der Raumbe-

handlung — sowohl der Grundfläche als des Aufrisses — irgendwie gewachsen wäre. Allerdings liess ihm bei den Palästen der vicentinische Adel eine Freiheit, wie sie jetzt keinem mehr gegönnt wird; die Bequemlichkeit wurde der Schönheit des Grundrisses, der Fassade und des Hofes mannigfach aufgeopfert. Um diesen Preis erhielt Vicenza und die Umgegend eine Anzahl von Gebäuden, welche in bescheidenen Dimensionen grossartig gedacht, mit vollkommener Consequenz durchgeführt und alle von einander unabhängig sind.

Palladio's erstes grosses Gebäude war die sog. Basilica in a
Vicenza, d. h. die Umbauung des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in den Formen der Gothik erbauten Palazzo della Ragione mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen, nach dem Vorbild des gleichen Baues in Padua, wobei er auf die Wandeintheilung (Fenster u. dergl.) des alten Baues eine lästige Rücksicht zu nehmen hatte. (Begonnen 1549, vollendet erst 1614.) Gleichwohl — und trotz einzelnen empfindlichen Ungeschicklichkeiten seines eigenen Details — kam eines der grossartigsten Werke des 16. Jahrh. zu Stande, das z. B. in Venedig Sansovino's Biblioteca vollkommen in den Schatten stellen würde. Ernst und in hohem Grade monumental, wie es sich für ein öffentliches Gebäude ziemt, hat diese Aussenhalle doch das reichste Grundmotiv, welches in seiner durchgehenden Wiederholung (oben wie unten) ganz mächtig wirkt: die Räume zwischen den mit vortretenden Säulen bekleideten Pfeilern enthalten nämlich innere Bogen, welche zu beiden Seiten auf je zwei Säulen einer kleinern Ordnung ruhen.

(Das Motiv dieser Halle, vergl. S. 277 c, fand eine allgemeine Bewunderung und wurde auf verschiedene Weise neu verwerthet. In dem Teatro Farnese zu Parma brauchte es der Bau- b
meister *Giambattista Aleotti*, 1618, für zwei obere Reihen von Logen.
Der Hof des Palazzo Ducale zu Modena erhielt durch An- c
wendung desselben den Charakter eines der schönsten Höfe von Italien, während an der Fassade der nämliche Baumeister, *Bartol. Avanzini* aus Rom, 1634, seine eigene klägliche Originalität offenbarte.)

Welche Vorgänger Palladio in der Anlage von Privatpalästen vorfand, wurde oben (S. 170 c) erörtert. Das Vorbild Giulio Romano's und seiner mantuanischen Paläste mag für diese Gegenden besonders wichtig gewesen sein; man erkennt z. B. Giulios Vorliebe für bloss Eine Ordnung von Halbsäulen oder Pilastern (über einem
Rustica-Erdgeschoss) in dem Pal. Trissino dal Vello d'oro (am d
Thor gegen Monte Berico hin), einem in dieser Art recht schönen vorpalladianischen Gebäude von 1540, auch in der Fassade des
bischöflichen Palastes (1543? welches wenigstens das Datum e
des Hofes ist); und wenn Pal. Annibale Tiene (jetzt Bonini, f
am Anfang des Corso) eine reiche vollständige Doppelordnung hat,

so ist vielleicht nicht ausser Acht zu lassen, dass er das Werk eines Dilettanten aus Paladio's Zeit ist (des *Marcantonio Tiene*) und sich in der Hofhalle deutlich als solches verräth. Palladio selbst hat an Palästen sowohl als, wie wir sehen werden, an Kirchen fast immer nur Eine Ordnung angewandt, mochten Pilaster, Halbsäulen oder freistehende Säulen sein, mochten sie einer oder zwei Fensterreihen zur Einfassung dienen; das Erdgeschoss behandelte er nur als Basis, mit derber Rustica. Die wenigen Formen konnten um so grösser und grossartiger gebildet werden. Er schloss sich darin ganz an Bramante's Haus des Rafael in Rom an, von welchem wir eine Skizze von Palladio's Hand kennen; vergl. S. 263 a u. 275 c.

a Mit zwei Ordnungen versah er in Vicenza nur den Pal. Bar-
b barano und den Pal. Chieregati. Ersterer, vom Jahr 1570, ist sein reichstverziertes Gebäude, nicht ohne Rücksicht auf die etwas enge Gasse so entworfen. (Von dem Obergeschoss entlehnte Scamozzi sein
c Motiv für dasjenige der Procurazien in Venedig, S. 296 g.) Eine gewölbte Säulenhalle führt in den Hof, dessen einer ausgeführter Flügel das Lieblingsmotiv Palladio's aufweist: eine obere und untere Halle mit enger Säulenstellung und geraden Gebälken, Alles nur Backstein
d und Mörtel. — Zu Pal. Chieregati (vor 1566, jetzt Pinakothek), einem seiner schönsten Gedanken, könnte er durch das Septizonium Severi, welches bis nach 1585 existirte, angeregt worden sein; die Fassade besteht mit Ausnahme des mittlern Theiles des Obergeschosses aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer ionischen, erstere mit steinernen, letztere mit hölzernen Gebälken; nach dem (unvollendeten) Hofbau hin eine grossartige Loggia; das Bewohnbare verhältnissmässig sehr gering.

Unter den Palästen mit Einer Ordnung ist wohl der schönste
e Pal. Marcantonio Tiene (1556), jetzt Magazin, noch nach Sanmicheli's Fassadenidee ein Pilastergeschoss über einem Rusticaunterbau, ausgezeichnet durch die nur unvollständig ausgeführte Säulenhalle des Hofes, welche sich über einer Rusticahalle erhebt. (Der Hinterbau,
f gegen Pal. Barbarano, von hübscher Frührenaissance.) — Pal. Porto (1552), ionischer Ordnung, mit einer Attica, welche die Fenster eines
g obern Stockwerkes enthält. — Pal. Valmarana, zwischen den Composit-Pilastern (1566) je ein oberes und ein unteres Fenster, über letzterm ein Relief; eine dritte Fensterreihe in der Attica; kein glückliches Ganzes. Vom Hinterbau nur eine untere ionische Halle ausgeführt. (Ein zweiter Pal. Valmarana, unweit Pal. Chieregati, ist ganz unbe-
h deutend.) — Pal. Schio (ein gothischer Palast dieses Namens am
i Corso), die Loggia in einem Garten Valmarana und andere Gebäude hat der Verfasser dieses nicht gesehen und weiss nicht, ob sie
k noch vorhanden sind. — Bei Pal. Caldogni (1575) wird Palladio's
l Urheberschaft nur vermuthet. — Pal. Ercole Tiene am Corso

(1572) scheint einem ältern, hinter der Zeit zurückgebliebenen Architekten anzugehören. Auch Pal. Gusano (Hôtel de la ville) ist nicht a von Palladio. — Das köstliche kleine Häuschen unweit Pal. Chieregati, welches als die eigene Wohnung des Meisters gilt, baute er (?) b 1566 für einen gewissen Pietro Cogolo unter besonders lästigen Raumbedingungen. Wer heut zu Tage so viel Luxus aufwendet, verlangt mehr Platz. (Das mittlere und obere Stockwerk offenbar auf Malereien berechnet.)

Von öffentlichen Gebäuden wird dem Palladio ausser der Basilica das Fragment auf Piazza del Castello mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. (Jetzt als „altes Seminar" oder Cà del c Diavolo bezeichnet, eigentlich ein angefangener Palast für die Familie Porto.) Eine untere Fensterreihe ist nicht eben glücklich zwischen die Piedestale der Compositsäulen verwiesen; doch würde die Fassade, fortgesetzt und vollendet gedacht, wohl imposant wirken. (Fruchtschnüre von Capitäl zu Capitäl; kleine Fenster oben im Fries. — An dem Palazzo Prefettizio, sonst Loggia del Delegato, gegenüber d der Basilica, hat Palladio mit Unrecht seine grossen Formen an eine kleinräumige Aufgabe gewandt; dergleichen gelang der Frührenaissance besser. Die Seitenfassade, wo er den Säulen nur die Höhe des untern Stockverkes gab und das Ganze mehr decorativ behandelte, lässt vermuthen, dass er den Fehler erkannt habe (1571). — Der einfache Triumphbogen, welcher den Stationenweg nach dem Monte e Berico eröffnet, wurde erst nach Palladio's Tode, aber vielleicht nach seiner Zeichnung errichtet und entspricht in den Verhältnissen am ehesten dem Titusbogen.

Auch das berühmte Teatro Olimpico, nächst der Basilica der f Stolz Vicenza's, wurde wohl noch von ihm begonnen, aber erst nach dem Ableben des Meisters ausgeführt (1579—84). Am ehesten hat man sich bei der Säulenhalle über der halbelliptischen Stufenreihe für die Zuschauer an seine Zeichnung gehalten; die schwere Doppelordnung und Attica der Scena selbst kann kaum so von ihm entworfen sein. Die fünf (eigentlich sieben) perspectivisch ansteigenden und sich verengenden Gassen, in welche man von der Scene aus gelangt, sind noch wohl erhalten. — Dieser merkwürdige Versuch eines Theaterbaues in der Art der Alten ist in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen Theaterbauten des Augenblickes, deren Vasari eine ganze Anzahl erwähnt, eine ähnliche Anlage voraussetzen. Allein des Erhaltenen ist ausserordentlich wenig; das oben (S. 319 b) genannte Teatro Farnese in Parma er- g scheint bereits als ein Mittelding zwischen antiker und moderner Anlage; die Scena ist schon ein auf Verwandlungen berechneter Tiefbau.

Von den Villen Palladio's geniesst die Rotonda der Marchesi h Capra, eine Miglie von der Stadt, mit ihrem runden Mittelbau und

ihren vier ionischen Fronten den grössten Ruhm. Es ist wohl auffallend, dass weder er noch seine Bauherren jemals sich von der Idee eines schloss- oder tempelähnlichen Prachtbaues mit bedeutender Centralanlage haben losmachen können, dass trotz der in der Hauptsache klaren Schilderungen der antiken Schriftsteller vom Landbau und des Plinius niemand eine echte antike Villa, d. h. ein Aggregat von niedrigen, nicht symmetrisch geordneten Einzelbauten hat bauen oder besitzen mögen, dass z. B. auch Palladio's nächster Nachfolger Scamozzi die Villa Laurentina des Plinius so grundfalsch restauriren konnte. — Die übrigen Villen Palladio's kennt der Verfasser nur aus ziemlich alten Abbildungen; ausser der nahe bei Vicenza befindlichen
a Villa Tornieri sind es nach der damaligen Bestimmung der Orte
b und Besitzer hauptsächlich folgende: Villa Sarego, in Collogneso la
c Miga (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani bei Montagnana (Gebiet
d von Padua); Villa Tiene in Cicogna; Villa Barbaro in Masèr (Gebiet
von Treviso, mit Fresken von *Paolo Veronese* und plastischem Schmuck
e von *A. Vittoria*) 1564; Villa Emo in Fanzolo (dasselbe Gebiet); Villa
f Repetta in Campiglia (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani in Bagnolo
g (dasselbe Gebiet); Villa Badoèr in la Fratta (Polesina); Villa Val-
h marana in Lisiera (Gebiet von Vicenza); Villa Sarego in S. Sofia
i (5 Miglien von Verona); Villa Tiene in Quinto (Gebiet von Vicenza?);
k Villa Trissino zu Meledo (Gebiet von Vicenza), wo das Motiv der
Rotonda, mit grossen Vorhallen vermehrt, wiederholt ist, u. a. m. — Der Mittelbau, hier öfter mit doppelter, als offene Loggia behandelter Ordnung, pflegt die Anbauten und die mit Portiken umzogenen Oeconomiegebäude völlig zu beherrschen. Im Innern ein grosser Reichthum an originellen und schönen Dispositionen, auch der Treppen. Die Ausführung ohne Zweifel sehr einfach, die Säulen aufgemauert.
l — Vor Porta di S. Bartolommeo der Pal. Trissino in Cacoli, den
der literarisch berühmte Bauherr *Giov. Giorgio Trissino* selbst errichtet haben soll. Die Fassade ganz ähnlich jener für die Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Thürme eingeschlossen.

In seinen Kirchenbauten, deren wichtigste sich sämmtlich zu Venedig befinden, ist Palladio — zunächst in Betreff der Fassaden — gegenüber dem bisherigen vielgliedrigen System der Venezianer, welchem sich noch Jacopo Sansovino anbequemt hatte, ein grosser Neuerer. Aber auch hier wie im Palastbau stützt sich Palladio auf die letzte Manier Bramante's. Die Motive seiner sämmtlichen Kirchen kommen in den Entwürfen vor, die Antonio da Sangallo im Jahre nach Bramante's Tod für die Fassaden der Peterskirche machte und die im wesentlichen nur Varianten der Studien seines Lehrers Bramante sind. Im reducirten Maassstabe war ihre Wirkung nicht ganz gleich. Palladio's Beispiel, das in Venedig mehr bewundert wurde, als völlig durchdrang, hat dafür in andern Gegenden eine starke Nachfolge ge-

funden. (S. Pietro di Castello, 1596 von *Smeraldi* begonnen, soll a
nach einem Entwurf Palladio's vom Jahre 1557 erbaut sein.) Seit seinen Kirchenbauten war unter den strengen Architekten nur Eine Stimme darüber, dass die Fassade nur aus Einer Säulenordnung, nicht aus zweien oder gar dreien bestehen solle, was die Uebung der frühern Renaissance gewesen war. Erst in Verbindung mit den grossen Halbsäulen schien nun auch der Giebel seinen wahren Werth zu erhalten; man wusste jetzt, dass er sich auf das Ganze, nicht bloss auf das obere Stockwerk bezog, und konnte ihm die gehörige Vorragung und Schattenwirkung geben. Die Fronten der Seitenschiffe wurden dann in Halbgiebeln abgeschlossen, die sich an die Fassade auf beiden Seiten anlehnen. Gleichzeitig nahm auch Michelangelo für das Aeussere von S. Peter nur Eine Ordnung an.

Offenbar glaubte man mit dieser Annäherung an die Art antiker Tempelfronten einen grossen Fortschritt gemacht zu haben. Und gegenüber der ausartenden Frührenaissance war es wirklich so. Einen viel bedeutendern monumentalen Eindruck machen Palladio's Fassaden gewiss; sie bereiten würdiger auf ein Heiligthum vor als die meisten Kirchenfronten seiner nächsten Vorgänger. Im Grunde gehen sie aber weiter und willkürlicher von dem Zweck der Fassade ab, ein baulicher Ausdruck des Ganzen zu sein. Jede Form entspräche baulich dem Innern eher als gerade diese Tempelhalle. Ausserdem hat sie besondere Uebelstände: ihren vier Säulen, wenn sie die antiken Verhältnisse beibehalten und doch dem Höhenverhältniss des Mittelschiffes entsprechen sollen, muss mit Piedestalen nachgeholfen werden; ihre Intervallflächen harmonisch zu verzieren, ist unmöglich, weil dieselben durch die Schwellung der Halbsäulen eine nicht winkelrechte Form haben und im Grunde doch nur ein Ersatz sind für den freien Durchblick einer offenen Säulenhalle, weshalb die Alten sie klüglich unverziert liessen (s. z. B. den Tempel der Fortuna virilis in Rom). Palladio musste ihnen Nischen mit Statuen geben. Endlich ist das Anlehnen der Halbgiebel mit ihrem schiefen und ihrem wagerechten Sims (der dann über dem Portal wieder zum Vorschein kommt) nie ganz schön zu bewerkstelligen. Als grosser Künstler brachte freilich Palladio eine Art von Harmonie hinein. Die strenge Einfachheit seines Details, die beständige Berechnung der Theile auf das Ganze bringt bei ihm immer einen zwingenden Eindruck hervor.

In Betreff des Innern belebt er die Anordnung der frühern Renaissance durch einen imposanten Organismus von kräftigen Gliedern, namentlich Halbsäulen, und durch Verhältnisse, welche die einzig wahren scheinen, so lange man sie vor Augen hat. Auch hier herrscht Eine Ordnung. Niemand wird sich dem Eindruck des grossartigen Raumgefühls entziehen, Niemand aber auch leugnen können, dass gerade diesen einfach grossen architektonischen Mitteln gegenüber das

Fehlen allen Ornaments und aller Farbe sich störend geltend macht. Denn durch ausdrückliche Verfügung des Meisters oder durch Zufall blieben diese Kirchen ohne Vergoldung und Bemalung. (Irgend eine decorative Gliederung der Gewölbe möchte Palladio jedoch wohl beabsichtigt haben.)

a Die Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig, herrlich isolirt der Piazetta gegenüber gelegen, ist das früheste dieser Gebäude (begonnen 1565, Kuppel 1575, Chor 1584—89, Fassade erst 1602—10). Schon von aussen bilden Kirche, Querschiff, Thurm und Kloster eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern — einer dreischiffigen Pfeilerbasilica mit Vierungskuppel und sehr langem Mönchschor — ist besonders schön und feierlich. Die Hauptordnung hat, wie gesagt, Halbsäulen; die von ihr eingefassten Bogen ruhen auf Pilastern; unter der ganz einfachen Kuppel treten dann auch in der Hauptordnung Pilaster hervor; in den Seitenschiffen eine kleinere Ordnung von Halbsäulen. Die Querarme schliessen im Halbrund. Der Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung mit geradem Gebälk ist durch die darüber gesetzte Orgel verdorben. — Das Kloster mit seinem vielbewunderten Refectorium (1560) ist gegenwärtig Caserne. Auch der schöne Kreuzgang (Arcadenhalle mit ionischen Doppelsäulen) ist Palladio's Werk, nur das Obergeschoss (Wand mit Fenstern) fremde Zuthat. —

b Die Fassade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv derjenigen von S. Giorgio: nur treten die Gesimsstücke der Halbgiebel und dasjenige über der Thür hier weiter hervor als die Wandsäulen selbst. (Das Innere von *J. Sansovino,* s. S. 295 h).

c Es folgt die Kirche del Redentore in der Giudecca (1577—92), Palladio's vollkommenster Kirchenbau, gleichsam eine Correctur von S. Giorgio; einschiffig mit nicht sehr tiefen Seitenkapellen, so dass an der Fassade die Hauptordnung (diesmal 2 Säulen zwischen 2 Pilastern) mehr über die untern Halbgiebel vorherrschen konnte; statt der Postamente eine herrliche Treppe mit Balustraden, aber nur in der Mitte und zwar absichtlich so angeordnet, dass man den Sockel zu beiden Seiten sehe; über dem Hauptgiebel eine horizontale Attica, an welche sich obere Halbgiebel (der Ausdruck für die Strebepfeiler des Tonnengewölbes) anlehnen. Bei einem etwas entferntern Gesichtspunkt steigt die Kuppel vortrefflich über die Fassade empor. Das Innere (mit Tonnengewölbe im Korbbogen, auf Rechnung der Fortsetzer des Baues zu stellen) von grosser perspectivischer Schönheit, bei den einfachsten Formen; reizvoller Einblick in die Kapellen mit ihren Nischen, in die lichtreichen abgerundeten Querarme, in die einfache Pilasterordnung der Kuppel, endlich der erhabene Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung im Halbkreis. Das organische Gerüst

besteht theils aus Halbsäulen (die ohne Stylobat aufsteigen, daher
das Gedrückte ihrer Verhältnisse), theils aus Pilastern, welchen Pal-
ladio dieselbe Schwellung und Verjüngung zu geben pflegte wie den
Säulen.

Erst nach des Meisters Tode wurde (1586) die kleine Kirche des
Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls in der Giudecca, ausgeführt, a
mit ungenauer Benutzung seines Entwurfes. Ich weiss nicht, ob das
Auge, das sich in Venedig an Zierbauten wie die Scuola di S. Marco,
S. M. de' Miracoli u. dergl. gewöhnt hat, für diese einfache Fassade
mit zwei Pilasterordnungen, einem Halbrundfenster und einem Giebel
noch einige Aufmerksamkeit übrig haben wird, vielleicht ist aber
nirgends mit so wenigen Mitteln Grösseres erreicht, und nicht um-
sonst wurden und werden diese Formen und Verhältnisse noch fort-
während mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die
Kuppel auf einem Quadrat mit abgestumpften Ecken; ein Vorraum
und ein Chor; über den Seitenaltären die Nonnenplätze; — Alles zeugt
von Raumersparniss. (Die Vereinigung von je zwei Pilastern unter
Einem Capitäl gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen.)

Noch später (1609) benutzte man einen Entwurf Palladio's für
eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raum- b
sparende und dabei grossartige Anlage des Innern (das Aeussere un-
bekleidet) ist nicht leicht zu beschreiben; wer aber die wenige Schritte
entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungslosen Pomp damit
verglich, konnte in S. Lucia die Hand des Meisters erkennen.

Ausser diesen Kirchen hinterliess Palladio in Venedig unvollendet
(auf immer) das Kloster der Carità (1561), in welchem sich jetzt c
die Academie befindet. Man sieht das kleinere dreiseitige Erdgeschoss
einer Pfeilerhalle mit Pilastern, und die eine Seite eines grossartigen
Hofbaues — zwei Geschosse mit Pfeilerhallen und Halbsäulen, und
ein Obergeschoss mit Mauer und Pilastern. Es ist das Gebäude, von
welchem Goethe mit so vieler und gerechter Begeisterung spricht.
Kein weisser Marmor, fast nur Backsteine, für welche Palladio eine
Vorliebe hatte, weil er wohl wusste, dass die Nachwelt kein Interesse
hatte, sie abzureissen, wie die Quaderbauten. — Der schöne Kloster-
hof an S. Giustina zu Padua wird, nach der Uebereinstimmung d
mit Pal. Chieregati, dem Meister wohl mit Recht zuzuschreiben sein
(s. S. 292 e).

Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das östliche Oberitalien
überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte diesen Gegenden auch
die beste Schutzwehr gegen die Excesse des Barockstils. Während
der schlimmsten borrominesken Zeit verdunkelte sich wohl Palladio's
Ruhm zu einer mehr bloss historischen Anerkennung, aber mit dem
18. Jahrh. wurden seine Gebäude von neuem als Muster anerkannt,

nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptsächlich England, mischte sich in die Frage und nahm Partei für ihn auf das nachdrücklichste. Wie Vignola für die Bildung des Details, so war Palladio für die Composition das Orakel und Vorbild der strengern Architektur seit 1700: ja er herrscht in der classischen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenseiten dieses grossen Einflusses sind nicht zu verhehlen. Natürlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo sie nicht hinpassten, bloss um des Effectes willen; die palladianischen Formen wurden äusserlich gehandhabt, als grossartigste Decoration und zwar oft in ganz knechtischer Nachahmung bestimmter Bauten; umsonst lehrten die Urbilder, dass der Meister jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu lösen gewusst hatte.

Dennoch überwog der Vortheil. Unleugbar blieb man auf dieser Fährte den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher, als wenn man dem Barockstil folgte. Bei der grossen Einfachheit des Details in diesem System erhielt sich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältnisse, welche nun einmal die Seele der modernitalienischen Baukunst sind. Jeden Augenblick kann sich dieser Stil wieder der echten wenigstens römischen, wenn nicht griechischen Bildung nähern; es ist, so zu sagen, noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn sich Auge und Sinn darüber Rechenschaft geben, wie sehr schon das Einfach-Grossräumige — in wenigstens nicht unedeln Formen — auf die Stimmung wirkt, wie sehr das Gefühl, „im Süden zu sein", davon bedingt ist, so lernt man diese Nachfolge Palladio's erst vollkommen schätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien, hauptsächlich Mailand, jene Bauphysiognomie, die man kalt und herzlos, aber niemals kleinlich schelten kann. Sie hat das Bedürfniss nach dem Grossen und Monumentalen wach gehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunst einen günstigen Boden vorbereitet. Ein grosser Gedanke trifft wenigstens in jenen Gegenden auf keine meschine Baugesinnung.

In Vicenza selbst war und blieb Palladio „das Palladium", wie Milizia in seinen Briefen sagt, und wie man aus Goethe's italienischer Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616), zeigt sich in
a seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino-Barton am Corso (begonnen 1588), wesentlich von Palladio abhängig. Von ihm auch
b Pal. Trento, unweit vom Dom, und in Venedig der schon genannte
c Ausbau der Procurazien, sowie ein Pal. Cornaro am Canal Grande, dann mehrere Villen u. s. w. Doch ist Scamozzi durch sein grosses Werk „Architettura universale" bekannter als durch seine

eigenen Bauten. — Aber noch viel später galt Palladio in der Heimath als Vorbild. Theils nach Zeichnungen von ihm, theils wie gesagt mit Nachahmung seiner Bauten wurden viele Villen und Paläste errichtet, bis die französische Invasion den Wohlstand der venezianischen Landstadt tief erschütterte. Dahin gehört Pal. Cordellina, a
jetzige Scuola elementare, um 1750 von *Calderari* erbaut; Pal. Losgo b
am Corso u. a. m.

In Verona sind di Dogana (1758, von *Pompei*) und das Museo c
Lapidario, eine Hofhalle beim Teatro filarmonico (1745, d
gleichfalls von Pompei), sehr unmittelbare Zeugnisse der Begeisterung für den palladianischen Hallenbau mit geraden Gebälken und echt antiken Intervallen; S. Sebastiano (von unbekanntem Urheber) e
ist ein relativ classisches Gebäude aus der Zeit, da sonst überall der Barockstil herrschte. — In Brescia der Hof des Pal. Marti- f
nengo.

Von den wenig zahlreichen Bauten der Spätrenaissance in Neapel möge Palazzo Vicario, jetzt Tribunal (unlängst eingestürzt) g
wegen der stattlichen Hofanlage mit halbrunder Halle und der brillante Gartenhof von S. Martino, mit Marmorsäulen im Erdgeschoss, h
erwähnt werden.



Wir hören mit den achtziger Jahren des 16. Jahrh. auf, die Künstler einzeln zu charakterisiren. Statt dessen mag hier ein Gesammtbild des seitdem aufgekommenen Barockstils folgen, so gut wir es zu geben im Stande sind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuthen sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der grossen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen sollte, um auch an diesen späten Steinmassen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf ist zu antworten, wie folgt. Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen Recht, wenn er sich auf das Allerbeste beschränkt. Für diejenigen, welche sich einige Zeit gönnen, ist es bald kein Geheimniss mehr, dass der Genuss hier bei weitem nicht bloss in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern grösserntheils in einem Mitleben der italienischen Culturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschliesst. Nun ist es nicht unsere Schuld, dass der Barockstil ganz unverhältnissmässig vorherrscht und im grossen den äussern Eindruck wesentlich bedingt, dass Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit seinen Gebilden ganz ausgefüllt sind. Wer sich irgend eines weitern Gesichtskreises in der Kunst rühmen will, ist auch dieser Masse einige Aufmerksamkeit schuldig. Bei dieser Beschäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienst gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Stiles gar nicht abzusprechen ist, obwohl es ihnen bisweilen in Bausch und Bogen abgesprochen wird. Diese Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Diese wissen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstiles von ganzem Herzen ob der Freiheit, die sie genossen und in der sie bisweilen grossartig sein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurtheil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe. Unsere Aufgabe ist: aufmerksam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche sich trotz dem meist verdorbenen und conventionellen Ausdruck des Einzelnen unverkennbar kund geben. Die Physiognomie dieses Stiles ist gar nicht so interesselos, wie man wohl glaubt.

Die einflussreichsten Architekten waren: zunächst ein vielbeschäftigter Schüler Michelangelo's, *Giacomo della Porta* (1541—1604); dann jene Colonie von Tessinern, welche Rom seine jetzige Gestalt gab:

Domenico Fontana (1543—1607) nebst seinem Bruder *Giovanni* (1540 bis 1614) und seinem Neffen *Carlo Maderna* (1556—1629), welchem noch der Nebenbuhler Bernini's *Francesco Borromini* (1599—1667) und der späte *Carlo Fontana* (1634—1714) beizuzählen sind. Dann einige Lombarden: die drei *Lunghi* (der Vater *Martino* blühte um 1570, der Sohn *Onorio* 1561—1619, der Enkel *Martino* † 1657); *Flaminio Ponzio* († unter Paul V.); *Cosimo Fansaga* (1591—1678), meist in Neapel thätig; die Bolognesen *Domenichino* (1581—1641) und *Alessandro Algardi* (1602—54), jener sonst mehr als Maler, dieser als Bildhauer berühmt; die Römer *Girol. Rinaldi* (1570 bis 1655), sein Sohn *Carlo* (1611—41), *G. B. Soria* († 1651) und *Giovanni Antonio de' Rossi* (1616—95); ferner der bekannte Maler *Pietro da Cortona* (1596—1669), *Fr. da Volterra, Giov. Fiammingo,* gen. *Vasanzio* (Hans von Xanten); gleichzeitig mit diesen und Allen überlegen: *Giov. Lorenzo Bernini* von Neapel (1599—1680); alle Spätern von ihm abhängig: *Guarino Guarini* von Modena (1624—83), der das jetzige Turin begann; der Decorator Pater *Andrea Pozzo* aus Trient (1642—1709); die drei *Bibbiena* von Bologna, deren Blüthe nach 1700 fällt; die Florentiner *Aless. Galilei* (1691—1737) und *Ferdinando Fuga* (geb. 1699); endlich die beiden mächtigsten Architeken des 18. Jahrh.: *Filippo Juvara* oder *Ivara* von Messina (1685—1735), und *Luigi Vanvitelli,* von niederländischer Herkunft, zu Neapel geboren (1700—73). — Das Locale verliert hier fast alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitisches Wanderleben, andere liefern wenigstens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten.

Innerhalb des Stiles, welchen sie gemeinsam repräsentiren, giebt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580—1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz grosse Veränderungen, und bei einer vollständigen methodischen Besprechung müsste mit Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen. Für unsere rasche Uebersicht ist eine weitere Trennung um so weniger räthlich, als die Grundformen im ganzen dieselben bleiben.

Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen, Gebälke, Giebel u. s. w. werden mit einer grossen Willkür auf die verschiedenste Weise verwerthet; in ihrer Eigenschaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel stärkerer Accent gegeben als vorher. (Die Capitäle insgemein in gefühllos schwülstiger Umbildung.) Manche Architekten componiren in einem beständigen Fortissimo. Säulen, Halbsäulen und Pilaster erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelpilastern auf jeder Seite; ebenso viele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeschoben; je nach Umständen auch der Sockel. In Erman-

gelung einer organischen Bekleidung verlangt man von dem, was zur Zeit der Renaissance doch wesentlich nur Decoration war, dass es Kraft und Leidenschaft ausdrücke; man will sie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perspectivischen Nebenabsicht, die sich damit verbindet, wird bei den Fassaden die Rede sein.

Eine nahe Folge dieser Derbheit war die Abstumpfung des Auges für alle feinern Nüancen. Auf eine merkwürdige Weise tritt dies zu Tage, sobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man sollte erwarten, dass die Baukunst der römischen Kaiserzeit all ihren vegetabilischen und sonstigen plastischen Reichthum hätte herleihen müssen: die Canellirungen ihrer Säulen, die ornamentirten Basen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtschmuck der Friese, endlich jene plastische Detailfülle ihrer Kranzgesimse, zumal Consolen und Rosetten. Dies Alles kommt aber nur stellenweise und kaum je vollständig zur Anwendung, meist dagegen nur in dürftigem Excerpt. In ganz andern Dingen wird der Reiz für das Auge gesucht, welcher der Pracht entsprechen soll: die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilirungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit *Bernini* und *Borromini* sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen. An einzelnen besondern Prachtstücken, wie Altäre etc., werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benutzt wurde, soll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater *Pozzo* diese ganze neue Art von Decoration in ein System, das, im Zusammenhang mit jener durchgehenden perspectivischen Absicht vorgetragen, wahrhaft lehrreich ist, obschon die Mittel, einzeln genommen, zum Theil abscheulich heissen müssen.

Wo dann eine wahre bauliche Function deutlich markirt werden soll, weiss dieser Stil sich natürlich nur noch in unverhältnissmässig massiven Formen auszusprechen. Man vergleiche, um mit einem kleinen Beispiel zu beginnen, die colossalen Deckenconsolen in S. a Maria in Via Lata zu Rom mit den so mässigen, welche in alten Basiliken den Dachstuhl tragen.

Selten aber ist es mit dem Ausdruck von Functionen ernstlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, später ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung vor Thür- und Fensteraufsätzen, wie sie um 1700 für classisch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden; es sind Fieberphantasien der Architektur. — Allein auch die schlimmsten dieser Formen haben eine Eigenschaft, die für den ganzen Stil wichtig und bezeichnend ist, nämlich ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdruck des wahrhaft Organischen, des Constructiven, sind sie im höchsten Grade

wirksam zur Eintheilung von Flächen, zur Markirung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichen ist.

Der Hauptschauplatz, auf welchem diese Frage der Verhältnisse durchgefochten wird, sind in dieser Zeit unleugbar die Kirchenfassaden. Ich weiss, dass man leicht in Versuchung geräth, keine einzige auch nur recht anzusehen. Sie sind schon in der Renaissancezeit, ja in der italienischen Gothik blosse vorgeschobenen Decorationen und werden jetzt vollends rein conventionelle Zierstücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zusammenhang haben. Ihre Verhältnisse, ob schön oder hässlich nach damaligem Maassstab, dürften uns gleichgültig sein. Allein als reine Fiction ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der oft so verwerflichen Ausdrucksweise, und nöthigen ihn, der Absicht des Baumeisters nachzugehen, seine Rechnung — nicht von Kräften und Lasten, wohl aber von Massen und Formen — nachzurechnen. Man entsinnt sich dabei, dass es zum Theil die Zeitgenossen der grössten Maler des 17. Jahrh. waren, welche so bauten, ja Maler wie Domenichimo, Bildhauer wie Bernini selbst.

Seit Palladio werden die Fassaden mit Einer Ordnung (S. 320 oben) häufiger, ohne jedoch im ganzen das Uebergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im grossen angab, mochte die widerwärtige Fassade von S. Carlo al Corso eher zur Abschreckung a
als zur Empfehlung dieser Bauform dienen. (Angeblich von *Onorio Lunghi,* in der That vom Cardinal *Omodei.*) Auch diejenige *Maderna*'s an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der b
überwiegende Typus, welchen seit etwa 1580 *Giac. della Porto*, *Dom. Fontana*, *Mart. Lunghi* d. Ae. etc. geschaffen hatten, blieb immer derjenige mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmalere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärts geschwungene Streben; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend, wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die Anlage der Kirchen überhaupt eine andere und die Nebenschiffe zu blossen Kapellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hier und da wird die Strebe ganz graziös gebildet, mit Fruchtschnüren geschmückt etc. (S. M. in Campitelli zu Rom, von *Rinaldi*). Andere c
Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloss dem Hauptschiff entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bessern, in jedem einzelnen Falle die Verhältnisse und das Detail neu zu combiniren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen, ist eine rein conventionelle, wie die Elemente, aus denen sie besteht,

wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mässige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandtheile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Grösse und Zahl der Nischen oder Fenster wird im Zusammenhang behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Dass die gedankenlosen Nachtreter und Ausbeuter in der Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach ihnen nicht die ganze Kunst beurtheilen. Ich möchte die Behauptung wagen, dass die bessern dieser Fassaden in der Gesammtbehandlung, in der richtigen Oeconomie der Mittel consequenter sind als diejenigen der Renaissance.

Die römischen Fassaden vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. erscheinen in der Gliederung noch einfach und mässig; blosse Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am Erdgeschoss, ja selbst nur an den Portalen. Von *Giac. della Porta*:
a S. Caterina de' Funari, voll. 1563, einer der frühsten Bauten, in denen sich das Barockgefühl ankündigt, das dann in der Fassade des Gesù (nach 1573, nicht genau nach seinem Plane aufgeführt)
b ganz zum Ausbruch kommt, während die spätere von S. Maria a monti, voll. 1580, eine der vorzüglichsten des Frühbarocks, dem Typus von S. Caterina, nur mit prononcirterer Gliederung folgt. S.
c Luigi de' Francesi besonders nüchtern. — Von *Mart. Lunghi*
d d. Ae.: S. Girolamo de' Schiavoni; S. Atanasio. — Von *Vin-*
e *cenzo della Greca:* SS. Domenico e Sisto, seiner Zeit viel bewun-
f dert. Von *Carlo Maderna:* S. Susanna 1603, seine erste und beste
g Schöpfung, kräftig und doch maassvoll, und S. Giacomo degli
h Incurabili, beide weit besser als die Fassade von S. Peter (S. 270 a), für welche seine Kräfte nicht hinreichten. Gegenüber von Giac. della Porta regen sich die Formen bedeutender, die Macht der Horizontale ist gebrochen. Maderna trägt überhaupt den Geist des Barocco mit hinreissender Gewalt vor, sucht stets nach dem Bedeutenden in Masse und Bewegung. — Von *Giov. Batt. Soria*
i († 1651), einem Nachzügler der Frühzeit: S. Carlo a' Catinari,
k die tüchtige Vorhalle von S. Gregorio, S. Maria della Vittoria,
l S. Caterina da Siena. Ihr Werth liegt nicht in der Composition, sondern dem Ernst, mit dem Soria diese Travertinmassen behandelt: der eigentliche Verteter der römischen Graritas und durchaus selbständig, macht er von den Reizmitteln einer entwickelten Kunst sehr mässigen Gebrauch. — In Neapel konnte schon vor 1600
m eine Missform entstehen, wie die Fassade des Gesù nuovo, mit ihrer facettirten Rustica (vergl. S. 140 i), und im 18. Jahrh. eine so gedanken-
n lose Marmorwand, wie die der Gerolomini (von *Ferd. Fuga*); beide wären in Rom unmöglich gewesen. (Schon der Travertin nöthigte die Römer zu gleichmässiger Behandlung, während Neapel zwischen Marmor und Mörtel schwankt.)

Mit *Algardi*'s Fassade von S. Ignazio und *Rinaldi*'s säulenreicher a
Fronte von S. Andrea della Valle zu Rom beginnt die derbere b
Ausdrucksweise der Fassade von S. Peter ihre Früchte zu tragen: das Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die stärkere Abwechslung der Gliederungen nebst der entsprechenden Brechung der Gesimse. (Diejenige von S. Ignazio ist immer eine der allerbesten
dieser Classe.) An *Rinaldi*'s sehr interessanter Fassade v. S. M. in c
Campitelli hat das untere Stockwerk Säulen und Halbsäulen von vielerlei verschiedenem Rang auf ebenso vielen Achsen. Hier offenbart sich besonders deutlich das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein malerisches Princip: Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung werden leitende Rücksichten, im geraden Gegensatz zu aller strengern Architektur.

Reine Prahlerei ist dagegen eine Fassade wie die von S. Vin- d
cenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das Portal hin *en échelon* aufgestellten Säulen. (Von *Mart. Lunghi* d. J.)

Um die Mitte des 17. Jahrh., mit dem Siege des berninischen Stiles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei zurücktretenden Nebenpilastern vollständiger ein. Der Zweck derselben war nicht bloss Häufung der Formen; vielmehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des Barockstiles: die scheinbare perspectivische Vertiefung. Das Auge geniesst die, wenn auch nur flüchtige Täuschung, in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hineinzusehen.

Theilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand sammt all ihrer Decoration rund auswärts, rund einwärts oder gar in Wellenform[1]) geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker, als sie ist, und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Theile reicher voraus, als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Princip thätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Capitäle desselben Ranges dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegentheil sucht. Ich weiss nicht, war es nothwendige Consequenz oder nicht, dass die Giebel ausser der Schwingung nach aussen auch wieder eine nach oben annahmen, so dass ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Curve bildet; so viel ist sicher, dass diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst

---

1) Ein werther Freund pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damit theoretisch zugegeben, dass die geschwungene Form unter allen Umständen die schönste sei[1]), aber ausser Acht gelassen, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muss.

Francesco Borromini ist für diese geschwungenen Fassaden der berüchtigte Name geworden, obschon die übelsten Consequenzen erst von der missverstehenden Willkür der Nachahmer gezogen wurden.
a Sein Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1649) enthält in der
That weder innen noch aussen andere gerade Linien als diejenigen an
b den Fensterpfosten etc. — An S. Marcello am Corso ist die Fronte
c von *Carlo Fontana* 1708; S. Luca von *Pietro da Cortona* um 1640;
d S. Croce unweit von Pantheon aus dem 18. Jahrh. — Eine gute Seite
kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und grossartige Hauptverhältnisse darstellen und stellten sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am besten inne beim Anblick gleichzeitiger vene-
e zianischer Kirchenfassaden (S. Moisè, Chiesa del Ricovero,
f S. Maria Zobenigo, Scalzi), welche zwar geradlinig, aber keine
Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Schwulst gehüllt fort; es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwand für die Paläste der Grossen beschafft wurden. Der Platzmangel nöthigte wohl zu einer concentrirten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstil würdiger ausdrücken als durch solche Puppenkasten.

Uebrigens war die Herrschaft jener Fassadenform in Italien keine lange und keine durchgehende; im 18. Jahrh. sind die wichtigsten Fassaden wieder alle geradlinig; so die sehr colossale von
g S. Pietro in Bologna von *Alf. Torreggiani* 1748, und die sich schon
h dem neuern Classicismus nähernde am neuen Dom von Brescia; in
i Rom diejenige von S. Ciovanni de' Fiorentini, welche *Aless.
Galilei* (in Ermangelung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelo's) 1734 entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hineinfinden
k zu können. Von ihm ist auch die Fassade des Laterans (1734),
wo das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibul wahrhaft grossartig von einer riesigen Halle Einer Ordnung eingefasst ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen

1) Für geschwungene Pläne im grossen ist hier noch einmal hinzuweisen auf
* Bernini's Colonnaden von S. Peter (S. 270 c), sowie etwa auf die (jetzt verbaute?)
** ehemalige Kirchhofshalle von S. Michele in Mailand, unweit Porta Tosa (von *Francesco Croce*), welche im Grundplan aus vier grössern und vier dazwischen vertheilten kleinern Kreissegmenten besteht.

mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Be-
ziehung schlechtern Fassade von S. Peter. Die hintere Fassade gegen a
den Obelisken, wo früher die Benedictionen ertheilt wurden, ist eine
gute Doppelhalle aus der Zeit Sixtus' V. von *Domen. Fontana*, 1586),
Fuga, welcher einige Jahrzehnte später (1743) nach einem ähnlichen
Programm die Fassade von S. Maria Maggiore baute, kehrte zu b
dem System zweier Ordnungen zurück und schuf ein Werk, welches
zwar durch reiche Abwechselung und durch den Einblick in Loggia
und Vestibul malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr aus-
gearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt
erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B.
die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusa- c
lemme (von *Gregorini*). Und doch hatte für kleinere Kirchen mit
Vorhalle und Loggia schon *Pietro da Cortona* ein so tüchtiges Muster
aufgestellt wie S. M. in Via lata (am Corso, ausgeführt erst nach d
seinem Tode, 1680), eine der gediegensten Schöpfungen dieses Stiles.

Ausser jenen geschwungenen Fassaden kommen übrigens noch
viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derselbe *Pietro da
Cortona* wusste der kleinen und übel gelegenen S. M. della Pace (vor e
1657) ein majestätisches Ansehen zu geben, indem er vor die Fassade
eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche
aber eine grosse, hohe, decorirte Halbrundmauer hinstellte, deren
vordere Abschlüsse durch reich motivirte Zwischenbauten mit der
Kirche verbunden sind. Das Auge setzt nicht nur hinter dieser
Mauer ein grösseres Gebäude voraus, sondern es würde auch von
den beiden contrastirenden Curven und der schön wechselnden
Schattenwirkung auf das angenehmste berührt werden, wenn die
Einzelformen etwas reiner wären. — *Bernini*, als er um die Kirche f
von Ariccia ebenfalls eine Halbrundmauer anlegte, brauchte die
List, sie nach hinten hin allmählich niedriger werden zu lassen,
damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und grössere Aus-
dehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, dass nach 200 Jahren
eine Brücke über das Thal würde geführt werden, von welcher aus
sein Betrug sich durch die Seitenansicht verräth. Wir werden ihn
noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Die Seitenfassaden, wie überhaupt das ganze Aeussere mit
Ausnahme der Hauptfassade und Kuppel, sind in der Regel blosse
Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichste
Grossräumigkeit (und Pracht) des Innern und durch möglichsten Hoch-
bau in Anspruch genommen, sondern die Kunst hat, auch wo das
Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieser Theile beinahe
verzichtet. Höchstens werden die beiden Ordnungen der Fassade, zu
Pilastern ermässigt, so gut es geht, zur Einrahmung und Theilung
der Mauerflächen benutzt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Ober-

schiffes hinansteigen, sind sie meist von todter oder sehr barocker Gestalt. Die tüchtigste Physiognomie zeigen die Aussentheile einiger oberitalischer Kirchen, vermöge des Backsteins, der hier ungescheut
a zu Tage tritt; so z. B. an S. Salvatore in Bologna (1605—25 von
b *Tom. Martelli* und *Magenta*); an S. Gaudenzio in Novara (von *Pellegrini*). Der blosse Mörtel dagegen offenbart die ganze Formlosigkeit. Von den römischen Kirchen bietet, nächst S. Peter,
c der Hinterbau von S. Maria Maggiore wenigstens eine grosse und malerisch gut disponirte Travertinmasse dar (von *Flaminio Ponzio,* 1616 und *Rainaldi* 1673—87).

Die Thürme sind in diesen Zeiten am leidlichsten, wo sie nur als kleine, schlanke Campanili von anspruchsloser, leichter Bildung neben die Kirche hingestellt werden. Man gewöhnt sich bald daran, diesen durchsichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübsch zu finden und vermisst ihn ungern, wo er fehlt. — Sobald dagegen diese Naivetät wegfällt, sobald der Thurm als solcher etwas bedeuten soll, geht der hier ganz entfesselte Barockstil in die unglaublichsten Phantasien über. *Borromini* baut in Rom Thürme von
d ovalem Grundplan (S. Agnese in Piazza Navona), mit zwei con-
e vexen und zwei concaven Seiten (Kloster der Chiesa Nuova) mit
f spiralförmigem Oberbau (Sapienza) u. s. w.; endlich giebt er gleichsam ein Manifest aller seiner Stilprincipien in dem Thurm von S. An-
g drea delle Fratte. Wenn in diesem Wahnsinn Methode und künstlerische Sicherheit ist, so fehlt diese ganz in dem (vielleicht) grössten
h Barockthurm Italiens: demjenigen an S. Sepolcro in Parma. Neben diesem abscheulichen Gebäude kann selbst die Nüchternheit mancher andern Thürme willkommen sein. Doch wird man, namentlich in Oberitalien, auch auf dem Lande manchen Kirchthurm von glücklicher Gestalt und malerischer Wirkung gegen Luft und Landschaft finden.

Viel grössere Theilnahme wurde dem Aeussern der Kuppeln zugewandt, welche das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduciren. Ein wesentlich neues Motiv kommt wohl kaum vor[1]),

---

1) Hier wäre das Padre *Guarini* zu gedenken, den man meist nur nach der
* wüsten Missform der Cappella del Sudario an der Cathedrale von Turin zu beurtheilen pflegt. Andere Male finden wir den Meister bemüht, auf engem Grundplan und mit geringen Mitteln (Schneidung von Bogen, auf deren Schneidungspunkten kleinere Oberbauten und endlich Lanterninen ruhen) eine Form in die Lüfte steigen zu lassen, welche das Aequivalent einer Kuppel sein soll. Gerade die nahe Kirche
** S. Lorenzo in Turin (links von dem königlichen Palast) ist eine wahrhaft geniale Lösung dieses Problems, sobald das Auge von der bunten Decoration des Innern und den Einzelformen des Aeussern absieht. Guarini's Kupferwerk (Architettura civile, Torino 1737) enthält eine Anzahl Centralbauten und Langkirchen, von welchen wir jedoch nicht angeben können, wie Vieles ausgeführt und noch vorhanden sein mag.
† In Vicenza ist die Fassade von S. Stefano sein Werk. — Beiläufig ist darauf hinzudeuten, dass manche oberitalische, aussen unscheinbare Zeltdachkuppel dieser späteren Zeit im Innern eine glückliche Anlage und Beleuchtung zeigt.

obwohl sie unter sich äusserst verschieden sind in den Verhältnissen und im Detail des mit Halbsäulen umgebenen Cylinders und in dem Wölbungsgrad der Schale. Ich glaube nicht, dass eine in Italien vorhanden ist, welche dem ungemein schönen, beinahe parabolischen Umriss von Mansards Invalidenkuppel gleichkommt; doch haben die meisten spätern mit dieser genannten die bedeutendere Höhe und Schlankheit gemein. Auch hier offenbart sich der principielle Hochbau des Barockstiles. In Neapel ist die verhältnissmässige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulcanische Beschaffenheit der Gegend vorgeschrieben.

Die wichtigsten Neuerungen erfuhr die Anlage des Innern. Zunächst muss von dem weitern Schicksal der bisher üblichen Formen die Rede sein.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze angenommene Gliederung auf Mauermassen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgesetzter Schmuck zur Anwendung kamen; nicht nur verabscheute man jetzt im Ganzen die Bogenstellungen auf Säulen, sondern auch das Raumgefühl des Barockstils fand bei engen Intervallen jeglicher Art seine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Basiliken zu den bessern Gebäuden des Stiles; die Gerolo- a
mini (oder S. Filippo) in Neapel (1592—1619 von *Dionigo di Bartolomeo*, einem Schüler G. B. Cavagni's erbaut, die Kuppel von *Dion. Lazzari*); die Annunziata in Genua (von *Giac. della porta*), bei b
welcher man sich durch die schwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht darf irre machen lassen; durch mächtige Grösse der Säulen sind hier auch weite Intervalle erreicht. In S. Siro und in c
Madonna delle Vigne zu Genua (1576 und 1586) stehen mit vor- d
züglicher Wirkung je zwei Säulen zusammen, wobei der Baumeister durch Anbringung eines Gebälkstückes und durch grössere Zwischenweiten sein Gewissen beruhigen konnte; ein Motiv, das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigstens verlangt wurde.

Sodann musste das griechische Kreuz, wie Bramante es für S. Peter beabsichtigt, Michelangelo schon so viel als durchgesetzt hatte, einen grossen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wusste man von nichts anderem, als dass diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben solle, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrscht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die grossen Baumeister von 1550—1600 St. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, sobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues stellen, oder aussen in die Gegend neben der Sacristei. — Damals entlehnte hier *Galeazzo Alessi*, wie wir sahen (S. 314 b), die Grundform für seine Madonna di Carignano; später, nach 1596, e

a wurde die Madonna della Ghiara in Reggio entworfen, deren
schönes Inneres nur durch die vollständige Bemalung der Gewölbe und
Kuppel über dem hellfarbigen Unterbau schwer erscheint. Beide Gebäude schliessen allerdings nicht in halbrunden, sondern in lauter geradlinigen Fassaden, mit Ausnahme des etwas vortretenden Chors. In
b Rom ist das Innere von S. Carlo a' Catinari (1612, von *Rosati*)
ein schöner Bau dieser Art. Noch in ganz späten Redactionen, wie
c S. Agnese in Piazza Navona zu Rom (Inneres von *Carlo Rinaldi*)
d und S. Alessandro in Zebedia zu Mailand (1602 von *Fra Lorenzo Binago*) wirkt wenigstens die nicht zu verderbende Raumschönheit eines so gestalteten Innern. An dem besten derartigen Bau des
e vorigen Jahrh., an dem herrlichen Dom von Brescia, von welchem
noch weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvortheil, die Herrschaft der Kuppel über das ganze Aeussere, ohne Noth Preis gegeben, und zwar bloss zu Gunsten jener ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 334 h). Allerdings ist die Kuppel das Späteste, allein sie war von jeher beabsichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hinterste (Chor) beträchtlich verlängert. Auch weniger prächtige und umfangreiche Centralbauten des Barockstiles sind bisweilen
f vortrefflich in der Anlage. — Der Dom von Vercelli hält die
Mitte zwischen Centralbauten und Langbauten; ein schöner Raum, nur dass die innere Ordnung zu kurze Säulen und einen zu hohen Sockel hat.

Für einzelne besonders angebaute Prachtkapellen wurde das griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur dass die Kuppel sehr die Hauptsache ausmacht und die vier Arme mit ihren Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Kapellen wie diejenigen Sixtus' V. (1584 von *Dom. Fontana* begonnen) und Paul's V. (1611
g von *Flam. Ponzio*) in S. Maria Maggiore zu Rom wurden schon
durch ihre Pracht mustergültige Vorbilder; ein wahrhaft schöner
h Bau ist aber die ebenso reiche, auf Weiss und Gold beschränkte Capp.
i Corsini im Lateran (1734 von *Aless. Galilei*. Die Capp. Corsini
im Carmine zu Florenz, 1675 von *Silvani* erbaut, gehört ebenfalls zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweiften Grundpläne borromineskes Kapellen, die meist auf Ellipsen zurückzuführen sind, zeigen erst den wahren Werth des griechischen Kreuzes.

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, dass eine Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist
k hier wieder an *Vignola* und an seine Kirche del Gesù in Rom zu
erinnern (S. 306 b). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michel-
l angelo's, *Giacomo della Porta*, beim Bau von S. Maria ai monti,
voll. 1580, sich diesem Vorbild im ganzen anschloss, wenn dann *Maderna's* vorderes Langhaus von S. Peter mit einer (trotz der Neben-

schiffe analogen Anlage das natürliche Muster für Hunderte von Kirchen nothwendig werden musste, so kann die grosse Verbreitung dieses Systems nicht mehr befremden. (Nur ausnahmsweise und dann ausserhalb Rom greift man noch auf die Form des lateinischen Kreuzes zurück, wie z. B. in S. Maria di Provenzano zu Siena, a
1594 von *Flaminio del Turco* erbaut).

Im Innenraum tritt ein neues Raumgefühl in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des Lichtes, einzulassen; nicht mehr die Harmonie des Raumes, sondern bestimmte malerische Effecte werden angestrebt. Die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichts, das sich aus der Höhe einer Kuppel ergiesst, der Uebergang vom Dunkel zum Hellen und Helleren, — das sind die Mittel, mit denen der Barockstil wirkt. Er zuerst rechnet mit dem Lichte als wesentlichem Stimmungsfactor. Das Innere der Kirchen wird deshalb vorzugsweise 1) ein Weitbau und 2) ein Hochbau.

Das Hauptziel des Barockstils ist: möglichst grosse Haupträume aus einem Stück zu schaffen. Dieselben Mittel, mit denen die Renaissance lange, mässig breite Hauptschiffe, geräumige Nebenschiffe und Reihen tiefer Kapellen zu Stande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptschiff und Querschiff die möglichste Breite und Höhe zu geben; die Nebenschiffe werden entweder stark reducirt oder ganz weggelassen; die Kapellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Grösse, aber wenig Tiefe. (Natürlich mit Ausnahme der zu besondern Cultuszwecken eigens angebauten.) — Man sieht, dass es sich wieder um eine Scheinerweiterung handelt; das Auge soll die Kapellen, obschon sie blosse Nischen geworden sind, für Durchgänge zu vermuthlichen Seitenräumen ansehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach sich. Man findet fortan über dem Hauptgesimse fast regelmässig eine hohe Attica, und über dieser erst setzt das Tonnengewölbe an. Dieses entspricht den Absichten des Stils am besten, da er den Raum nicht in einzelne Abschnitte theilen, sondern möglichst als Ganzes wirken lassen will.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 333 f) in ihr wahres Licht. Ausser der perspectivischen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewusstsein zu Grunde, dass der einzelne Pilaster bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde (d. h. dem Auge, und nur als Scheinstütze, denn constructiv hat er ohnehin keine Bedeutung.) In S. Andrea b
della Valle führt *Maderna* den Pilasterbündel ein (der sich in den Gewölbegurten fortsetzt!) und in S. Maria in Campitelli giebt c
Rinaldi ganze Haufen von freien Säulen.

Ferner ergiebt sich nun noch ein letzter und entscheidender

Grund gegen den Basilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältnissen, die man jetzt liebte, in enormer Grösse errichtet werden müssen (wie sie es in der Annunziata zu Genua sind, vergl. S. 337b). Kein Wunder, dass jetzt auch die Halbsäulen, welche noch Palladio so gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im ganzen selten werden. Es setzt sich der Gebrauch fest, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfassung der Wandaltäre anzuwenden, in welcher Function sie dann gleichsam das bewegliche Element des Erdgeschosses ausmachen. Ihr möglichst prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löst sie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen sie vor der Zeit Bernini's die Linien des Gebäudes noch nicht ohne Noth stören; ja der Hauptaltar richtet sich bisweilen mit seinen Freisäulen nach der Hauptpilasterordnung der Kirche, und ebenso die Altäre der Kapellen nach der Pilasterordnung der letztern
a (S. Ambrogio in Genua); erst seit der Mitte des 17. Jahrh. hören alle Rücksichten dieser Art auf, wovon unten Mehreres.

Der vordere Arm der Kirche ist im Verhältniss zum Ganzen selten lang[1]), er überschreitet in der Regel nicht drei Pfeilerintervalle; fünf
b sind schon sehr selten. (Chiesa Nuova in Rom, 1599 von *Mart. Lunghi* d. Ae., die Fassade von *Fausto Rughesi,* unter Einfluss von S. Susanna). Man wünschte schon, sich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen, abgesehen davon, dass die Kirche auch ohne ein langes Hauptschiff gross und kostbar genug ausfiel. Den mittlern
c Typus dieser Art vertreten nächst dem Gesù in Rom: das Innere von
d S. Ignazio (1625—85 von *Domenichino*), S. Andrea della Valle
e (1594 von *Olivieri* begonnen, von *Maderna* voll.), SS. Apostoli (1702 von *Francesco Fontana*) u. s. w.[2]), nebst unzähligen Kirchen der ganzen katholischen Welt. Schon diese Anlage gewährt, Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet, einen verhältnissmässig grössern ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustil. Zwar ragen die Querschiffe nur wenig hervor, meist nur so weit wie die Kapellen des Hauptschiffes, allein der Beschauer wird über diese geringe Tiefe wenigstens so lange getäuscht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beschäftigt ist.

Und auch diese Anordnung ist dem Barockstil noch nicht interessant genug. Er unterbricht oft das Hauptschiff mit einem vorläufigen kleineren Querschiff, das eine flache Kuppel oder auch nur ein sogen. böhmisches Gewölbe trägt. — Schon die Renaissance

---

1) Es versteht sich, dass hier blosse Umbauten, welche sich an die Form älterer Kirchen anzuschliessen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So das von
* *Borromini* umgebaute Innere des Laterans etc.

2) Die drei hier genannten Interieurs, jedes in seiner Art eigenthümlich und schon abgesehen von aller Decoration bedeutend und mächtig in der Wirkung, auch mit beträchtlichen Nebenschiffen oder Seitenräumen versehen, geben am ehesten den Maassstab dessen, was der römische Barocco in Langkirchen vermochte.

hatte stellenweise etwas Aehnliches versucht (Dom von Padua, S. 290 b, S. Sisto in Piacenza, S. 149 c), aber in unschuldigern Absichten; sie wollte nur Räume von bedeutendem Character schaffen; der Barocco dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor grossen herrschenden Horizontalen ohne Unterbrechung, und zieht es vor, das Langhaus zu negiren. Auch seine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht; das Auge leiht den durch das Vortreten der Pfeiler abgeschnittenen Armen dieses vordern Querbaues wiederum eine Grösse, die sie nicht haben. Endlich ist das rein malerische Princip der möglichsten Abwechselungen in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht eins und dasselbe.

Die bessern Kirchen dieser Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Coulissen dar (sit venia verbo), welchen der Chor zur Schlussdecoration dient.[1]) Man betrachte z. B. ohne Vorurtheil das Innere von S. Pietro in Bologna a
(vom Pater *Magenta*, nach 1600); das Hauptschiff ist trotz schwerer Ungeschicklichkeiten von grandiosem Effect; hauptsächlich aber bieten die Nebenschiffe eine Abwechselung grosser und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derselben Achse dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demselben Meister ist S. Sal- b
vatore ebenda. Kleiner, später und überladener: Corpus Domini c
(oder la Santa) von *Giov. Giac. Monti*, 1688. Ein ziemlich würdiges Interieur dieser Art ist auch dasjenige des Domes von Ferrara d
(1712, von *Mazzarelli*).

War man einmal so weit gegangen, gab man zudem das ganze Aeussere mit Ausnahme der Fassade und etwa der Kuppel Preis, so blieb das Feld für noch viel kühnere Combinationen offen. Was für Mühe giebt sich *Borromini*, die Wand der Lateransbasilica e
in Aufruhr und Bewegung zu bringen! Das Innere gab damit einen bedeutenden Factor der Wirkung auf: den Contrast zur Fassade. Bis dahin hatte man im Gegensatz zur Unruhe des Aeussern ein ruhig und gross componirtes Interieur gegeben, — mit *Borromini* fängt alles aussen und innen gleichmässig zu schreien an. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit Rundräume, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationell geschwungenen Räumen beliebt. (Schon *Vignola* hatte in S. Andrea eine ovale Kuppel angeordnet.) Dieser f
Art sind in Rom *Borromini*'s eigene verrufene Interieurs von S. Carlo alle 4 fontane (1649) und von der Kirche der Sapienza g

1) Das Gleichniss vom Theater ist kein unbilliges. In dem Werke des *Pozzo* wird aus der Identität der Principien des Innenbaues und derjenigen der theatralischen Decoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas anderes ist es, wenn der bizzare *Tacca* in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz den blossen Chorraum als eine Theater- *
scene im ältern Sinn (ohne Coulissen) behandelt (1655).

(S. Ivo, vor 1667); in Genua mag man bei Gelegenheit einen wunder-
a samen Excess dieser Art in der kleinen Kirche neben S. Giorgio
beobachten. *Bernini* hat sich nie so tief eingelassen; seine elliptische
b Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale) 1678 zeigt Eine sehr
deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Kapellen gleich-
mässig unterordnen. Das ansprechendste Interieur dieser freieren Art
c hat wohl unter den römischen Kirchen S. M. in Campitelli (von
Rinaldi 1665); auf einen Vorderraum in Gestalt eines griechischen
Kreuzes folgt ein Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche
Vertheilung vortretender Säulen und Oeconomie des Lichtes ist ein
grosser perspectivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr ausgedehnte)
d Ganze gebracht. Noch früher hatte *Fr. da Volterra* in S. Giacomo
degli Incurabili einen elliptischen Innenraum geschaffen. — In
kleinern Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, frei-
lich oft im allerbarocksten Ausdruck. (Ich nenne als Beispiel die
Kirchen in Fabriano, sämmtlich von ganz eigenartiger, malerisch
e sehr reizvoller Anlage, allen voran S. Biagio, sodann S. Maria del
f Prato in Gubbio, eine Ellipse mit ebensolchen Eckkapellen und halb-
g runden Nischen; endlich S. Giovanni Evang. in Orvieto, von
sechseckigem Grundriss.) —

Uebrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichen Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstil z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und elegantern Ausdruck, als ihn etwa S. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeiler nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt u. s. w. Eine der
h geistvollsten Lösungen des Problems bietet der Dom von Brescia, wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese (vergl. S. 164 i).

Die Beleuchtung der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkt aus, fast durchweg eine glückliche: bedeutendes Kuppellicht, Fenster im Tonnengewölbe des Hauptschiffes, grosse und hoch angebrachte Lunettenfenster in den Querschiffen, kleinere in den Kapellen; also lauter Oberlicht, gesteigert je nach der Bedeutung der betreffenden Bautheile. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg; von denjenigen in den Seitenkapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Cylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, dass die anstossende Seitenkapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos

oder doch nur mässig decorirt sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche S. Maria di Carignano in Genua, so verdient in dieser der oftgenannte Dom von Brescia (1604 von *G. B. Lantana* aus a
Brescia begonnen) — hell steinfarbig von unten bis zu den einfachen Cassetten der Kuppelschale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehreren Kirchen, die in der Anlage ebenso trefflich, dabei aber überladen sind. — Einer der phantasievollsten flachgedeckten Räume des Barocco, ohne Zweifel von einem der älteren *Bibbiena*, das sogen. Panteon Estense in Modena (auch S. Agostino und S. Michele b
genannt) ist farblos, mit höchst wirksamem Durchblick auf einen farbigen, gewölbten, ovalen Chor. — Der Dom von Spoleto (um c
1640 (von *Bernini* unter Vermeidung aller gewohnten Ausschweifungen ausgebaut) verdankt seine Wirkung sogar einzig der Farblosigkeit. Einzelne vornehmere Orden, die ihren Gottesdienst so zu sagen nur für sich halten und keine Gemeinde um sich zu sammeln suchen, bauten sich wohlräumige, weisse Kirchen, in denen nur der Marmorboden und die Ausstattung der Altäre den Reichthum verrathen. So in Rom S. Gregorio (Camaldulenser), SS. Giovanni e Paolo (ehe- d
mals Jesuaten) u. a. m. Die Carthäuser dagegen scheinen für ihre noch grössere Abschliessung einen Ersatz in der vollen Pracht der Kirchen zu suchen. Die Jesuiten endlich sind für die bunte Ueberladung der ganzen Decoration sprichwörtlich geworden. Es ist nicht zu leugnen, dass manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme sind und dass der Pater *Pozzo* ihrem Orden angehörte. Nur darf man dies nicht so verstehen, als hätte es eine speciell jesuitische Kunst gegeben. Je nach den Baumeistern (die nur geringsten Theils vom Orden waren) sind ihre Kirchen sehr verschieden, und selbst die buntesten sind mit einer consequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt. — Auch in kleineren Städten wird man in der Regel wenigstens Eine Kirche finden, in welcher der Barockstil seine ganze Pracht entwickelt, und die der Stolz des Ortes zu sein pflegt.

Das malerische Grundgefühl des Barockstils, welches so viel Abwechselung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als sich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechanischen Wahrscheinlichkeit) vereinigen liess, musste in der Decoration sein volles Genüge und seinen Untergang finden. Das Uebel ist nicht die Buntheit an sich, denn diese könnte ein streng geschlossenes System bilden, sondern das Missverhältniss der einzelnen Decorationsweisen zu einander.

Schon in dem architektonischen Theile zeigt sich die Rastlosigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als blosse Wand existiren lässt. Was neben den Altären übrig bleibt, wird zu Nischen verarbeitet, deren Grösse und Gestalt zu der umgebenden Pilasterordnung

— sei es die des Hauptschiffes oder die der Kapellen — in gar keinem rationellen, nothwendigen Verhältniss steht; weshalb denn auch grössere und kleinere abwechseln. Oft klemmen zwei Pilaster eine obere und eine untere Nische in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von St. Peter mit denen der Kuppelpfeiler daselbst oder mit einem Pfeiler *Palladio*'s, z. B. im Redentore zu Venedig, zu vergleichen, um zu sehen, wie eine Nische als blosser Lückenbüsser und wie anders sie als ernsthaftes Motiv wirkt. (Wobei wir die höchst bizarre Einfassung mancher Nischen nicht einmal in Betracht ziehen.)

Pilaster, Friese, Bogenlaibungen u. s. w. hatten schon zur Zeit der Renaissance oft einen reichen ornamentalen Schmuck (gemalt oder stucchirt) erhalten, der nach strengern architektonischen Gesetzen wenigstens den erstern nicht gehörte, sich aber durch die naive Freude daran und durch den schönen Detailgeschmack entschuldigen lässt. Der Barockstil beutet diesen Vorgang mit absichtlichem Missverstand aus, um bei solchem Anlass seine Prachtstoffe anbringen zu können. Er geräth wieder in jene Knechtschaft der Prunksucht, die mit dem ersten Jahrtausend (S. 4 u. 41) hätte auf immer beseitigt sein sollen. Es beginnen, namentlich in Jesuitenkirchen, die kostbarsten Incrustationen mit Marmorarten aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli u. s. w. Ein glücklicher Zufall verschaffte den Decoratoren des Gesù
a in Rom jenes grosse Quantum des kostbarsten gelben Marmors, womit sie ihre Pilaster ganz belegen konnten; in andern Kirchen erschien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der kostbare Jaspis etc. war zu selten, um in grossen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erstern vermeintlich einen höhern Werth und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Mosaikornamenten vermischte. Und dieselbe Zeit, die sonst so gut wusste, was Farbe ist, verfing sich nun in einer barbarischen Gleichgültigkeit, wo es sich um die Farbenfolge verhältnissmässig einfacher Formen und Flächen handelte. Die
b plumpe Pracht der Mediceischen Kapelle bei S. Lorenzo in Florenz (S. 310 d) steht ausserhalb dieser Linie; wohl aber kann
c man z. B. die Incrustation von S. Ambrogio in Genua (1589) als normal betrachten, d. h. als eine solche, wie man sie gerne überall angebracht hätte. Hier sind die Pilaster der Hauptordnung unten roth und weiss, oben schwarz und weiss gestreift, Capitäle und Gesimse weiss, nur der Fries hat weisse Zierrathen auf schwarzem Grund; an der untern Ordnung ist in Marmor aller Farben jenes kalligraphisch gedankenlose Cartouchenwerk angebracht. Einzelne besonders verehrte Kapellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit spiegelblankem, gelbem, gesprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Nischen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu lassen, die Trauer z. B. in Passionskapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probirstein auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt, sobald die

Mittel ausreichten. (Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in a
Florenz von *Silvani*, nach *Ciro Ferri*'s Entwurf ausgeführt; rechtes
Querschiff von S. Carlo in Genua von *Algardi* 1650; Kapellen in b
allen reichern Kirchen Roms.) In St. Peter zu Rom füllte Bernini c
(S. 271 a) die unteren Arcadenpfeiler vollends mit Reliefzierrathen in
Mosaik an.

Den reichsten Schmuck erhielten insgemein die Theile, welche dem Auge die nächsten waren, Sockel, Piedestale von Altarsäulen etc.
(Mosaikwappen der Mediceischen Kapelle in Florenz, in S. Am- d
brogio in Genua etc.; Kapellenschranken in S. Martino zu Ne- e
apel.) Wer aber die Stoffe nicht hatte, ahmte sie in Scagliola oder f
Stuckmarmor nach, wenn nicht an den Bautheilen selbst, doch wenigstens an den Altären. Welch' undankbare Opfer man sich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jesuitenkirche in Venedig. Das Teppichmuster, grüngrau auf weiss, welches die Flächen zwischen den Pilastern, ja auch die Säulen im Chor deckt, wird niemand beim ersten Blick für etwas anderes, als für eine aufgemalte Decoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stucco oder Scagliola, bis das Auge sich zuletzt überzeugt, dass es sich um ein unendlich kostspieliges Marmormosaik handelt (von *Dom. Rossi* 1715—30).

Zu dieser Art von Polychromie wollte dann das Plastische nur noch im derbsten Ausdruck passen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren, z. B. am Titusbogen mit Victorien, beseelt, an denen man nicht bloss den herrlichsten plastischen Stil, sondern auch die vollkommenste Harmonie der Anordnung und des Reliefmaasses mit den Bauformen bewundert. Die Renaissance ahmte dergleichen zuerst schön und maassvoll (*A. Bregno*'s Altar Alexander's
VI. in der Sacristei von S. M. del Popolo, s. u. Sculptur), dann mit kecker g
Umwandlung des Reliefs beinahe in Freisculptur (*Jac. Sansovino*'s Biblio- h
teca, S. 296 f) nach. Der Barockstil aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung Preis und setzte grosse allegorische Figuren in diese hinein, so gut es ging. Mit ihrer naturalistischen Auffassung empfindet das Auge um so peinlicher ihren Anspruch, wirklich da zu sitzen, wo kein menschliches Wesen sitzen kann.
(S. Peter in Rom; S. Ambrogio in Genua etc.) Bloss gemalte i
Figuren desselben naturalistischen Stiles (z. B. diejenigen des *Spag-
noletto* in S. Martino zu Neapel) sind an dieser Stelle erträglicher, k
weil sie wenigstens hinter dem Bogen sitzend gedacht sind und nicht herunter zu fallen drohen. — In der Folge überlud der Barockstil noch alle Gesimse, namentlich die Altargiebel u. dergl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gyps. Von irgend einem Verhältniss zwischen diesen Decorationsfiguren und den Statuen der Nischen ist a priori nicht die Rede, da schon die Nischen selber kein bewusstes Grössenverhältniss mehr zum Gebäude haben.

Oberhalb der Gesimse beginnt endlich der Raum, in welchem die
entfesselte Decoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien
feiert. Seit der altchristlichen Zeit hatte die Gewölbemalerei in
Italien nie ganz aufgehört, allein sie hatte sich entweder auf die
Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribunen beschränkt oder
(wie in der Schule Giotto's) sich der baulichen Gewölbeeintheilung
strenge untergeordnet. Zur Blüthezeit der Renaissance hatten in den
besten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darstel-
lungen; die übrigen Gewölbe waren cassettirt. Michelangelo malte
das Gewölbe der Sistina aus, Bramante zog doch für die Hauptgewölbe
von St. Peter die vergoldete Cassettirung vor; Correggio malte nur
Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockstil begnügte sich
noch bisweilen mit einfacher Ornamentirung seiner Tonnengewölbe,
doch bald riss die Deckenmalerei Alles mit sich fort; vielleicht zum
Theil, weil die handfesten Maler sie schneller und wohlfeiler lieferten
als die Stuccatoren ihr sehr massives und kostspieliges Cassettenwerk.
Es blieb noch immer der vergoldeten Stuccaturen genug übrig, in
Gestalt von Einrahmungen aller Art um die Malereien, auch von
Fruchtschnüren an Gesimsen, Archivolten u. s. w. Oft sind diese Theile
das Beste der ganzen Decoration. (Festons mit besonderer Beziehung
a auf die Gärtner und Lebensmittelhändler als Stifter, in S. Maria
dell' Orto zu Rom, Trastevere.) Es giebt Beispiele solcher Ein-
rahmungen, in denen die unbewegten architektonischen und die
bewegten vegetabilischen Theile mit einem dritten Bestandtheil zu-
sammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; dieses dritte ist
die Muschel, ein organisches Gebilde und doch in festem Stoff, das
gleichsam die Mitte einnimmt zwischen jenen beiden. Freilich ent-
steht noch öfter eine bombastische Fratze als ein schönes Ornament.
Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Diese drängt sich auf jede Weise ein. Zuerst in die Cassetten,
an die Stelle der Rosetten; sie treibt die Cassette nach Kräften zum
Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 sind die Ge-
wölbe bereits in eine Anzahl meist viereckiger Felder getheilt, alle
b voll historischer und allegorischer Darstellungen. (Gesù Nuovo
u. s. w.; als profanes Gegenstück: *Vasari*'s Deckengemälde im grossen
c Saal des Pal. Vecchio zu Florenz; alles je naturalistischer, desto
unleidlicher.) Dann schafft sie sich bequemere grosse Cartouchen
von geschwungenen Umrissen und füllt diese mit ihren Scenen an
d (Annunziata in Genua). Endlich nimmt sie das ganze Gewölbe
als Continuum in Anspruch. Auch jetzt noch besannen sich die bessern
Künstler und suchten dem grossen Vorbild in der Sistina (s. d. Malerei)
jene wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden
Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Scenen abzuge-
e winnen. *Domenichino*: Chor von S. Andrea della Valle; als pro-

fanes Beispiel: Galerie des Palazzo Farnese in Rom, von *Annib.* a
Caracci.) Im ganzen aber schlägt Correggio's verführerisches Bei-
spiel siegreich durch; schon hatte man die Kuppeln mit jenen in
Untensicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzu-
füllen sich gewöhnt; jetzt erhielten fast alle Gewölbe der Kirche
solche Glorien, umrandet von Gruppen solcher Figuren, welche auf
der Erde, etwa hinter Balustraden, stehend gedacht sind. Der Stil
und die illusionäre Darstellungsweise wird uns bei Anlass der Malerei
beschäftigen; hier constatiren wir nur die grosse Abtretung, welche
sich die Architektur gefallen lässt. — Es war ein richtiges Bewusst-
sein, das den Pater *Pozzo* dazu antrieb, diesen Gestalten und Gruppen
einen neuen idealen Raum zur Einfassung und zum Aufenthalt zu
geben, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche
ist, eine möglichst prächtige Hofhalle, über der man den Himmel
und die schwebenden Glorien sieht. Es gehörte dazu allerdings seine
resolute Meisterschaft im perspectivischen Extemporiren von Figuren
und Baulichkeiten, seine Herrschaft über die Nuancen des Tones und
die ganze volle Sorglosigkeit in allen höheren Beziehungen. Sein
Gewölbe in S. Ignazio zu Rom ist unerreicht geblieben; er selber b
hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleistet. Andere c
Male begnügt er sich mit der blossen perspectivisch gemalten Archi-
tektur (Scheinkuppel in der Badia zu Arezzo; Saal in der Pina- d
kothek zu Bologna u. a. m.; umständliche Anweisungen in seinem e
Lehrbuch). In der Annunziata zu Genua stellt das Kuppelge- f
mälde von *Benso* einen höchst prächtigen, vielfach geöffneten Rund-
bau vor, belebt durch die Himmelfahrt der Maria. Aus der späte-
sten Zeit des Stiles ist das Gewölbe im Carmine zu Florenz (um g
1780, von *Stagi*) eine nicht zu verachtende Arbeit; man glaubt
aus einem tiefen Prachthof durch drei Oeffnungen in den Himmel zu
schauen.

Eigentlich war das neue Decorationssystem Pozzo's nur die Ueber-
treibung der älteren sogen. Prospektmalerei (Quadratura) und ihre
einseitige Uebertragung auf die Decke. Ihre Anfänge sind frühen
Datums: *Melozzo* hatte an einer Wand der Capp. del tesoro in Loreto h
den Beschauer durch gemalte Arcaden in die Landschaft hinaus-
blicken lassen, in der sich h. Geschichten abspielten, *Peruzzi* in
der Sala delle colonne im 1. Stock der Farnesina die Wände zu i
einer reichgegliederten Halle gestaltet, aus der das Auge scheinbar
die Aussicht auf eine Landschaft geniesst (s. S. 110). Der Grundge-
danke dieser Art Wanddecoration, wie sie nun das Seicento zu höch-
ster Blüthe bringt, war die scheinbare Durchbrechung und Erweite-
rung des Raumes durch eine an Wände und Decke gemalte perspec-
tivische Architektur, in der aber die Glieder der wirklichen fortklingen:
schmale, mehr nur andeutende Durchblicke in Hallen, Höfe, Treppen-

häuser, die Decke zu einer hohen Kuppel umgewandelt, die Scheinarchitektur der Wände mit Nischen, Medaillons u. dergl. belebt; alles in Marmorfarben durchgeführt. Den sparsam angebrachten Figuren fiel nicht nur die Aufgabe der Belebung und der Vollendung der Illusion des Raumes zu; sie vollenden auch die malerische Gesammtwirkung, indem ihre lebhaften Farben zu dem neutralen Ton des Marmors in glücklichen Contrast treten und einen vornehmen Eindruck erzielen helfen. Auch wäre es verfehlt, diese Quadraturmalerei schlechtweg dem Barockstil unterzuordnen: dazu sind ihre Formen zu rein, die Strenge mathematischer Projection, im Gegensatz zur fessellosen Willkür jenes, vorherrschend, der Zug nach dem Starken und Bewegten, der das Leben des Barocco bildet, zu wenig pronencirt. — *Girol. Curtis il Dentone* aus Bologna war es, der diese Quadraturmalerei neuerdings wieder aufbrachte, aber erst seine beiden Schüler *Agost. Metelli* (1609—60) und *Ang. Mich. Colonna* (1600—87) erhoben sie in 24jähriger Compagniearbeit zu höchster Vollkommenheit, wobei jener die Entwürfe gab und die Architektur ausführte, dieser Figuren, Statuen, Blumen u. s. w. hineinmalte. Wir nennen von ihren zahlreichen Arbeiten mehrere Gemächer im herzogl. Palast
a zu Modena, sowie den Hof und grossen Saal (übermalt) im Lust-
b schloss von Sassuolo, das Gewölbe von S. Alessandro zu Parma, das einen himmlischen Tempel mit Staffage von h. Figuren darstellt,
c den grossen Saal im Pal. Spada zu Rom (1635), drei Säle im Erd-
d geschoss (links) des Pal. Pitti zu Florenz, unter andern mit der Apotheose Alexanders d. Gr. (1637—44), die Capp. del Rosario in S.
e Domenico zu Bologna mit einer Assunta in der Kuppel (1656) u. a. m. in Privatpalästen und Kirchen Bologna's. Einen letzten Triumph feiert diese Art Dekorationsmalerei in den grossen Deckenbildern *G. B. Tiepolo*'s. — Doch wir kehren wieder zur Decoration des eigentlichen Barocco zurück.

Natürlich konnten sich die Maler nie ein Genüge thun. Welche Kunstgriffe erlaubte man sich bisweilen, um die täuschende Wirkung auf das Aeusserste zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette", vermochten doch ihren Glorien natürlich nie die Helle des Tageslichtes, geschweige denn den Glanz des Paradieses zu geben; man hatte die Fenster neben der Malerei zur Vergleichung. Es geschah nun das Mögliche, um sie zu verstecken und nur auf das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. *Mansard* in seinem Invalidendom baute zwei Kuppeln über einander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Oeffnung, welche gross genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen zu lassen. Am wunderlichsten half sich der Baumeister von S. Antonio
f zu Parma (der jüngere *Bibbiena*, um 1714). Er baute im Langhaus zwei Gewölbe über einander, gab dem obern starkes Seitenlicht und

liess im untern eine Menge barocker Oeffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz liesse sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerthen.

Die daneben immer noch, hauptsächlich in Venedig und Neapel üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standpunkt" neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Oelgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresco. Als endlich in Venedig *Tiepolo* die Glorienmalerei in Fresco einführte, ging er mit kecker Uebertreibung über alles Bekannte hinaus. Eine vortrefflich erhaltene Decke (Urtheil Salomonis) und Loggia (biblische Geschichten an Decke und Wänden) von feiner Wirkung im Pal. Vescovile zu Udine. a

Die erstaunlichsten Excesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrh. In der Absicht, das Raumverhältniss der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, liess man die Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren der Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. (Den nähern Figuren gab man bisweilen ein unmerkliches Relief.) Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgend einem Pilaster weislich festgenietet, ihre blechernen Füsse und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessirt, der durchgehe die Kuppelchen der Nebenschiffe in S. Ambrogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im Guten wie b im Schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Decoration, welche „zusammenwirken" soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier Eines das Andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Theile, jeder von besondern Präcedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegeneilen und wie sie einander gegenseitig demoralisiren, die Farbe, die bauliche und die plastische Form und umgekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Maass- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, dass man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen verweilen kann. Selbst die decorative Ueberladung hat ihre gute Seite: sie giebt das Gefühl eines sorglosen Reichthums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diesmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modificirt freilich dies Vorurtheil.

Die übelsten Eigenschaften des Stils culminiren allerdings in dem

centralen Prachtstück der Kirchen: dem Hochaltar, und in den Altären überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äusserst kostbarer Steinarten zu einem colossalen, form-
a losen Rahmen mit Säulenstellungen. (Kap. Paul's V. in S. M. Mag-
b giore; linkes Querschiff des Laterans etc.) Gegen die Mitte des 17. Jahrh. nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplans, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, welche schon an den Fassaden, nur gemässigter, vorkommen. — Noch schlimmer geberdet sich der isolirte Altar, welcher, von der Rücksicht auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst in Gestalt eines grossen Kreissegmentes (Hochaltar
c von S. Chiara in Neapel); mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. *Bernini's* Frechheit stellte mit dem ehernen Taber-
d nakel von St. Peter die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämmtliche Einzelformen in Bewegung gerathen. Seine gewundenen und geblümten Säulen[1]), sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben grösseres Unheil gestiftet als die Fassaden Borromini's, welche um Jahrzehnte später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Princips sind. — Ausserhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem *Pozzo*, welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Aeusserstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu
e mager; man muss in der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie er zehn Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel verband; noch schrecklicher aber ist sein Hochaltar agli
f Scalzi ebenda. Unter seinen Wandaltären ist der des heil. Igna-
g tius im linken Querschiff des Gesù in Rom berühmt durch ungemeine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmucks.

Die Klöster der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor allem der Grossräumigkeit an. Ausser den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philippiner (Padri dell' oratorio); an grossartigen Benedictinerabteien dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gern besucht, wird in den Capitelsälen, Refectorien und Sacristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Theile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stuccaturen und die

1) Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes, wovon einige
* jetzt in der Cappella del Sacramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Rafael's Fresco: die Schenkung Constantins und die Tapete mit der Heilung des Lahmen.

bisweilen werthvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Theiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Corporation und zwar nur einer geistlichen angehören kann. Die Corridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der grössten Paläste nichts nach. (Eine der schönsten diejenige des *Longhena*, in S. Giorgio Maggiore zu Venedig, a 1644.) — Die Hallen der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergrosse Einfachheit, dass ihnen lange nicht mehr derjenige Werth beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indessen giebt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen; und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstil sich entschloss, Bogen auf Säulen zu setzen. Im Einklang mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen gross und weit, mussten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundene Säulen zu ruhen kommen (S. 337 d). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu b Genua (S. 316 e); ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitencollegium, ist der Hof der Brera in Mailand (1651), einer der c mächtigsten des ganzen Stiles, von *Ricchini;* mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Porticus einer der ersten grossartig südlichen Baueindrücke, die den vom Norden Kommenden erwarten.

An den Palästen dieser Zeit ist, was zunächst die Fassaden anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Theil schon bei Anlass dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das Uebergewicht; bei der bedeutenden Grösse und Höhe der Gebäude war es aus öconomischen und baulichen Gründen gerathen, darauf zu verzichten. Auch waren die Pilasterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenstern der kleinen Zwischenstockwerke (Mezzaninen), welche zur Zeit der Renaissance entweder halb verhehlt, d. h. in die Friese verwiesen, oder doch ganz anspruchslos angebracht wurden, jetzt dagegen sich einer gewissen Grösse und Ausschmückung erfreuen sollten, so dass das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläste mit Einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladio's sie entwarfen, passten z. B. für die pompliebenden römischen Fürstenfamilien nicht mehr. Die unschöne und leblose Einrahmung der Mauertheile in Felder, welche seit dem 17. Jahrh. häufig vorkommt, soll eine Art von Ersatz bieten, da einmal das Auge die verticale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt theils einer reich barocken,

theils einer wüsten und rohen, missverständlich von der Rustica abstrahirten Bildung: auch wo es verhältnissmässig rein bleibt, sieht man ihm die Theilnahmlosigkeit an, womit es, bloss um seine Stelle zu markiren, gebildet wurde. An den Kranzgesimsen tritt, während
a man vor demjenigen des Pal. Farnese in Rom (S. 300 i) noch immer die grösste Verehrung zu empfinden vorgab, eine erstaunliche Willkür zu Tage, indem Jeder neu sein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig gesagt, die grossen Portale; die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. Bisweilen bildet ein solches Portal, zusammen mit dem darüber vortretenden Balcon, ein Ganzes von der üppigsten Kraft; Hermen, Wappen, Fruchtschnüre etc. werden mit den baulichen Formen zu einer bewegten, höchst wirksamen Gruppe verschmolzen. — Der einzig mögliche Werth der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen.

Giacomo della Porta thut, wie im Kirchenbau so auch in der Profanarchitektur die entscheidenden Schritte, um dem Palast die Massigkeit und Bewegung der Composition zu geben. Noch knapp
b und gemessen an Pal. Paluzzi, dann aber werden die Formen voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem
c Barock eigen (Pal. Serlupi, Pal. Maffei, Muti, Ruggieri,
d Mattei u. a. m.). Die beste römische Fassade dieser Zeit ist
e die des Pal. Sciarra von *Flaminio Ponzio* (um 1600, das Portal von *Ant. Labacco*) vermöge der einfachen, aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauermasse, sowie der Stockwerke unter sich. Durch grossartige Behandlung des
f Mittelbaues in drei Ordnungen zeichnet sich Pal. Barberini aus
g (von *Maderna* und *Bernini*, begonnen 1624). Die Fassade des Quirinals (von *Ponzio*, 1574) zeigt wenigstens eine noble Vertheilung der Fenster.

Der berühmte *Domenico Fontana* ist gerade in dieser Beziehung niemals recht glücklich; seine Fenster stehen entweder zu eng oder sie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den ungeheuern Fassaden
h in keiner Beziehung steht. (Pal. des Laterans in Rom, 1586;
i Museum, 1615, und Pal. Reale in Neapel, 1600.) Sein Werth liegt in den Dispositionen.

Die meisten übrigen römischen Paläste dieser Zeit sind als grosse Herbergen des hohen Adels und seiner obern und niedern Dienerschaft erbaut; Zahl und Ausdehnung der Stockwerke sind Sache der Convenienz, und damit auch die Composition im grossen. Die eine Fassade ist besser als die andere, allein keine mehr eine freie künstlerische Schöpfung, obwohl die Grösse des Maassstabes und die Solidität des Baues immer einen gewissen Phantasieeindruck hervorbringen.

Die Höfe der Paläste werden jetzt häufiger geschlossen als mit

Hallen versehen und haben dann eine ähnliche Architektur wie die der Fassade, oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloss schlichten, sondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber Säulenhöfe verlangt werden, kommt es gerade wie in jenen Jesuitencollegien zu einzelnen leichten, prächtigen Bogenhallen auf gedoppelten Säulen. So im Pal. Borghese zu Rom (1590 von *Mart. Lunghi,* d. A.); zu Turin im a
Palast der Fürstin Pozzo della Cisterna, Via S. Filippo; in einem b
andern, Via S. Francesco, offenbar eine Nachahmung vom Hof des c
ehemaligen Palastes Sauli zu Genua; der Hof der Turiner Univer- d
sität eine mächtige Doppelhalle mit einfachen Säulen. Oft erhält in den Höfen des Barockstils wenigstens die eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; so im Pal. Mattei (von *Maderna*). Der grosse Hof des e
Quirinals (von *Mascherino*) wirkt ganz imposant durch die einfache f
durchgehende Pfeilerhalle, welche an einer Seite sich zu einer offenen Loggia steigert. Wo der Zweck des Gebäudes einfache Säulen mit Bogen rechtfertigte, entstand auch wohl noch eine Halle im Sinne der frühern Renaissance, wie der grosse Hof im Ospedale Maggiore g
zu Mailand (nach 1624 von *Ricchini* mit Benutzung Bramante'scher Anfänge, s. S. 144 b).

Im ganzen hat überhaupt Oberitalien verhältnissmässig weit mehr ausgezeichnete Hallenhöfe dieses Stiles aufzuweisen als Toscana und Rom, von Neapel nicht zu sprechen. (Häufig sind freilich darin Säulen der Frührenaissance sammt ihren Capitälen neu verwandt.) Einiges Wichtige aus Turin wurde soeben angeführt; die ganze Stadt ist reich an trefflichen Lösungen der Aufgabe. — In der Oberstadt von Bergamo kann man hier und da durch einen Hallenhof einen bezaubern- h
den Durchblick auf das Gebirge oder die lombardische Ebene geniessen. — Brescia ist an schönen Höfen vorzüglich reich und hat in seinem Liceo (ehemals Pal. Margnani) eines der pomphaftesten Vesti- i
bule. — Cremona besitzt in seinem Palazzo Dati (um 1580, jetzt k
Theil des städtischen Hospitals) eine der anmuthigsten Hofanlagen des ganzen Stiles. — Modena weist in dem schon (S. 319 c) citirten grossartigen Hofe des Pal. Ducale (jetzt Reale) eine der besten l
Nachwirkungen von Palladio's Principien auf. — In den spätern Palasthöfen von Bologna finden sich, was Anordnung im allgemeinen, m
Lichteinfall, Effect betrifft, manche sehr glückliche Ideen selbst bei nur mittlerem Bauaufwand verwirklicht.

Die Combination zwischen Vestibul und Hallenhof erfolgt in allen denkbaren Weisen; jenes ist bisweilen ein getrennter (sogar ovaler) Vorbau, oft aber geht es als mächtige offene Halle in die Hofhalle über.

Bei dem so grossen perspectivischen Raffinement des Barockstils konnte ganz besonders die Hauptachse der Höfe in dieser Beziehung nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portal her sollte jenseits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegen-

stand, etwa Brunnen mit Statuen, sondern auf eine Architektur auslaufen, die wenigstens scheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine schlichte Mauer ist, wird irgendwie für ein solches Schaustück gesorgt, und wenn man es auch nur hinmalen müsste. Wo ein hinterer Durchgang ist, wird er mit grossartigen Formen umgeben und auf diese Weise irgend eine be-
a deutende Erwartung geweckt. Der Hof der Consulta beim Quirinal (1739, von *Fuga*) giebt, vom vordern Portal aus gesehen, ein solches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht entspricht.
b Im Pal. Spada ebenda hat *Borromini* von der linken Seite des Hofes aus nach einem Nebenhof einen Säulengang angelegt, dessen wahre Länge das Auge nicht gleich erräth (1632).

c In Turin, Via Lagrange Nr. 30, sieht man vom Strassenportal in den Hof, im Hintergrund unter der Portalhalle die doppelarmige Treppe, darunter den Zugang zum tieferliegenden zweiten Hof. — Ein
d kleines Beispiel von perspectivischem Durchblick: Pal. Sonnaz, Via
e delle Finanze. Im Pal. Davolo, Via delle Orfane, dreiarmige reich decorirte Treppe mit obern Vorsälen.

Der Stolz der damaligen Paläste sind eben vorzugsweise die Treppen. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite, niedrige Stufen, bequeme Absätze, steinerne (selten eiserne) Balustraden und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der Treppenbau-
f kunst galt *Bernini*'s Scala regia im Vatican (1661) mit ihren ionischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung. Man wird in der That zugeben müssen, dass auf einem so geringen Raum nichts Imposanteres denkbar ist. Allein diese Anlage konnte natürlich nicht als durchgehendes Vorbild dienen. Fürsten, Vornehme und geistliche Corporationen errichteten nun, wenn der Aufwand keine Einschränkung erlitt, für die Treppen grosse eigene Gebäude, mit einem Aufstieg in der Mitte und zwei rückwärts gewandten auf beiden Seiten; die Bekleidung der Wandflächen und des (meist den Fresken und Stuccaturen überlassenen) Gewölbes musste dann dem Stil des Ganzen gemäss sein. — Aus dem Anfang des 17. Jahrh.: Haupttreppe
g im Palast von Parma (jetzt Zugang zu Museo und Galleria) mit achteckiger Kuppel; — aus dem vorigen Jahrh.: die berühmte grosse
h Treppe des Schlosses von Caserta, von *Vanvitelli*; — dann etwa die
i Paläste einer der damaligen Nepotenfamilien, der Corsini zu Rom
k (von *Fuga*) und zu Florenz; — in Mailand: Pal. Litta; — in
l Cremona: der oben erwähnte Pal. Dati, jetzt Hospital, mit einem beinahe verwirrenden System von Aufstiegen, u. s. w.

Häufiger enthält das Treppenhaus, zumal wenn es auch noch obern Stockwerken dienen soll, nur Einen Aufstieg, der mit gewaltig breiten, niedrigen Stufen den Wänden folgt, entweder nur auf 2, oder

auf 3 oder allen 4 Seiten, wobei in der Mitte ein offener Raum übrig
bleibt. Für letzteres ist Pal. Altieri zu Rom ein namhaftes Beispiel a
(um 1674 von *Ant. de Rossi)* und aus späterer classicistischer Zeit
ganz besonders Pal. Braschi (1780 von *Cos. Morelli* erbaut). — b
Für die Aufstiegen bloss auf 2 Seiten (vorwärts und rückwärts) aber
bietet Italien eine wahre Auswahl von schönen, und zwar auch von
einfach schönen Lösungen der Aufgabe: ich erwähne statt aller mit
Vorliebe den Pal. Zucchini in Bologna (unmittelbar hinter Albergo) c
d'Italia, Via Galliera, 6), welcher sich schon durch seine geistvolle
Hofanlage auszeichnet; das Treppenhaus mit seiner zum Theil erst
ganz späten, aber im schönsten Verhältniss durchgeführten Decoration,
ist zugleich eines von den in Bologna nicht seltenen, da eine ovale
Oeffnung im Gewölbe die hellbeleuchtete, mit einem Frescobilde ver-
sehene Decke eines obern Raumes sehen lässt. (Aehnliche z. B. im
Pal. Fioresi etc.) Wiederum eines jener Mittel, durch welche der d
Barockstil die Voraussetzung einer viel grössern Ausdehnung und
Pracht zu erwecken weiss, als wirklich vorhanden ist.

Endlich ist die Treppe des Pal. Lancellotti in Velletri (von e
Mart. Lunghi d. Ae.) schon um der Aussicht willen, die von ihren
Bogenhallen eingefasst wird, einzig auf Erden.

Ausser diesen Anlagen lebt auch derjenige Typus fort, welchen
man den genuesischen nennen darf: zwei symmetrisch divergirende
Treppen auf beiden Seiten des Vestibuls, welche sich oben in irgend
einer Weise wieder nähern oder vereinigen. Geniales Prachtstück von
festlichem Anblick: die Doppeltreppe des Pal. Madama auf Piazza f
die Castello zu Turin, von *Juvara* 1718 erbaut. Dann die schon er-
wähnten Treppen der Universität in Genua, der Brera u. s. w. g

Eine ganz besondere Betrachtung neben diesem Allen verlangt
dann *Longhena*'s schon erwähnte, in der Anlage vollendet schöne Treppe
in S. Giorgio Maggiore in Venedig (1644). Die ovale Doppel- h
treppe im Pal. Baciocchi zu Bologna bleibt ein blosses Curiosum. i

Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Gestalt.
Die frühere (etwa 1580—1650 herrschende) hat folgende Elemente:
eine flache geschnitzte oder mit Ornamenten (zweifarbig, mit etwas
Gold) bemalte Sparrendecke; unterhalb derselben ein breiter Fries mit
Historien oder Landschaften in Fresco; über dem Kamin ein grösseres
Frescobild; der Rest des Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit
Tapeten, etwa gemodelten Ledertapeten, bezogen. Die spätere Ge-
stalt zeigt Säle mit verschalten Gewölben, an welche die Fresken ver-
legt werden, die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt, oder auch
mit grossen Perspectiven bemalt. — In den Palästen von Bologna
herrscht der erstere Typus vor; in denjenigen von Genua mischen sich
beide Gattungen; in Rom enthält z. B. Pal. Costaguti ausgezeich- k
nete Beispiele beider, Pal. Farnese aber ausser dem grossen Saal l

(S. 218 k) die berühmte Galleria des *Annibale Carracci,* welche eines der wenigen ganz architektonisch und malerisch durchgeführten Prachtinterieurs dieser Zeit ist.

Phantasiereiche Prachtsäle wird man durchschnittlich eher in den Villen zu suchen haben, wo das doppelte Licht, von vorn und von der Rückseite, benutzt wurde und wo das Erdgeschoss nicht durch die Einfahrten in Anspruch genommen war. In dem Casino
a der Villa Borghese (von *Vasanzio*) kommt noch ein Luxus der Incrustation hinzu, welcher dem hintern Saal einen wahrhaft einzigen Stoffwerth giebt. (Die Verwendung der Steine besonnener und geschmackvoller als in irgend einer Kirche. Der Bau übrigens typisch für den Barockstil: sein Vergleich mit der Farnesina zeigt einerseits die Durchgliederung des Baukörpers zu höchster Vollkommenheit, andrerseits eine stoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.)

Das Prachtstück der Paläste war jetzt nicht der grosse, mittlere, quadratische, sondern ein schmaler länglicher Saal, etwa mit Säulenstellungen und bemaltem Gewölbe, la Galleria genannt. Sehr statt-
b lich im Palazzo Reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom und
c im Pal. Colonna ebenda (von *Antonio del Grande*).



Von eigentlichem Rococo findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die plastische Durchführung der Wanddecoration, wo sie versucht wurde, zu viele inländische Vorbilder fand; doch ist der be-
d rühmte Saal des Pal. Serra in Genua (Str. Nuova), von dem Franzosen *de Wailly,* auch nach Versailles noch sehr sehenswerth, als eine der schönsten und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Stiles, schon mit einem Anflug des wiedererwachenden Classicismus. — Hierher gehören
e auch die Prachtsäle des Palastes der Società Filarmonica, Piazza San Carlo, in Turin.

Die Gesimse machen nicht selten einen phantastischen Uebergang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwingung und Unterbrechung; die Stuccofiguren, welche aus ihrem Laubwerk hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser Art sind die von *Pietro da Cortona* um 1640 angegebenen Gesimse in den
f von ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze Decorationsweise ein Irrthum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit grösserer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen, als diese Gesimse darbieten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im Grossen zu rechnen gewohnt war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, welche ausser-

halb Italiens und vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form gegenwärtig eine grosse Treppe von Trinità de' Monti nach dem a
spanischen Platz hinab angelegt werden würde? und ob man es wohl wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln an einander zu setzen! *Specchi* und *De Santis,* welche (1721—25) die jetzt vorhandene Treppe bauten, wechselten beneidenswerth leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade und Formen und sparten die interessantern Partien, nämlich die Terrassen, für die obern Stockwerke.[1]) Sie fanden eine Vorarbeit in der 1707 erbauten Ripetta, welche vielleicht praktischer, aber nicht leicht b
malerischer hätte angelegt werden können.[2]) — Wiederum eine ganz einzige Aufgabe gewährte Fontana di Trevi (1735—62). Einst c
hatten *Domenico Fontana* die Acqua Felice (1584—87) bei den d
Diocletiansthermen, *Giovanni Fontana* die Acqua Paolina (1612) aus e
geistlos decorirten colossalen Wänden mit Nischen hervorströmen lassen und dem Wasser erhöhte Becken gegeben. *Niccolò Salvi* dagegen ersetzte das Architektonische durch das Malerische; um das Wasser in allen möglichen Functionen und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen Künsten) zu zeigen, liess er es aus einer Gruppe von Felsen entspringen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die Sculpturen und die das Ganze abschliessende Palastfassade sind wohl blosse Decorationen, letztere aber, mit dem triumphbogenartigen Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherrlicht wird, giebt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung, welche jenen beiden andern Brunnen fehlt.

Die Brunnen auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (s. unten) haben meist sehr barocke und schwere Schalen (*Bernini's* Barcaccia, f
auf dem spanischen Platze, etc.). Doch giebt es einige, in welchen die einfache Architektur mit dem springenden und ablaufenden Wasser ein vortreffliches Ganzes ausmacht; so die beiden unvergleichlichen Fontainen vor S. Peter (von *Maderna*), diejenigen im vordern g
grossen Hof des Vaticans, im Hof des Palastes von Monte Giordano h
u. s. w. Von solchen, deren Hauptwerth auf plastischen Zuthaten beruht, wird bei Anlass der Sculptur die Rede sein.

Dass in dieser pompliebenden Zeit auch die freistehenden Pforten aller Art, vom Thor der Residenzstadt bis zur Gartenthür, mit besonderm Schwung behandelt wurden, kann nicht Wunder nehmen. Der Barocco betrachtete die Portoni als eine Aufgabe, in welcher sich Jeder mächtig und womöglich neu zu zeigen habe, und es giebt ganze Sammlungen im Stich davon. Natürlich wirkte besonders *Michelangelo*

1) Auf diese Weise liess sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

2) Gegenwärtig durch die neue Brückenanlage gedeckt.

mit seiner Porta Pia (S. 301 a) nach. Von dem wirklich Ausgeführten ist bei Stadterweiterungen etc. Manches demolirt worden. Von dem
a Erhaltenen nennen wir beispielsweise die Thore von Ancona (Porta Pia, Arco Clementino, Thor des Lazareths etc.), an welchen die Absicht des Staunenmachens so deutlich in den Vordergrund tritt. In seiner vollen Genialität aber mag man den Barockstil kennen lernen
b etwa am Arco del Meloncello (bei Bologna, vor Porta Saragozza, von *Bibbiena*), mit welchem die Bogenhalle, die zur Madonna di San Luca führt, die Landstrasse überschreitet. Der Architekt möge sich fragen, ob hier besser zu helfen gewesen wäre? Reinere Detailformen vorzubringen, wäre freilich nicht schwer.

Von eigentlichen Triumphbogen ist beachtenswerth der Arco
c San Gallo (vor dem gleichnamigen Thore zu Florenz), unter Maria Theresia zu Ehren ihres Gatten, des damaligen Grossherzogs Franz, 1745 errichtet.

Endlich ein Vorzug, wonach die bessern Baumeister aller Zeiten gestrebt haben, der aber damals besonders häufig erreicht wurde.

Schon abgesehen von den perspectivischen Reizmitteln am Gebäude selbst ist nämlich anzuerkennen, dass der Barockstil sehr auf eine gute Wahl des Bauplatzes achtete. In tausend Fällen musste man natürlich vorlieb nehmen mit dem Raum, auf welchem eine frühere Kirche, ein früherer Palast wohl oder übel gestanden hatte Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht gescheut, um ein Gebäude so zu stellen, dass es sich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluss und Prospect einer Strasse bilden; wie vorsichtig die Jesuiten
d den Platz vor S. Ignazio so arrangirt haben, dass er ihrer Fassade zuträglich war; wie Vieles geschehen musste, um der Chorseite von
e S. Maria Maggiore die Wirkung zu sichern, die sie jetzt (wahrlich
f nicht Stiles halber) ausübt; wie geschickt die Ripetta (1707) zu der schon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo hinzugeordnet ist u. dergl. m. Auch in dem engen Neapel hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vorplätze geschaffen, ja selbst in Genua. Der Hochbau wird selbst bei geringen Kirchen da angewendet, wo man damit einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadttheil beherrschen konnte. Wie schmerzlich würde das Auge z. B. in Florenz
g S. Frediano, in Siena Madonna di Provenzano vermissen, die doch vermöge ihres Stiles keine besondere Theilnahme erwecken. In
h Venedig hat schon *Palladio* sein schönes Inselkloster S. Giorgio Maggiore so gewendet, wie es der Piazzetta am besten als Schluss-
i decoration dienen musste. Vollends sind die Dogana di Mare (1682)
k und die Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perspectivischen Absicht gerade so und nicht anders gestaltet und gestellt

worden. *Longhena*, der die Salute baute, wusste ohne Zweifel, wie sinnwidrig die kleinere Kuppel hinter der grössern sei, aber er schuf mit Willen die prächtige Decoration; ausser den beiden Kuppeln noch zwei Thürme; unten ringsum Fronten, die theils von S. Giorgio, theils von den Zitelle (S. 325 a) geborgt sind; überragt von ungeheuren Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen. Wie sich der so vielgebrochene Umgang des Achtecks im Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar wenig. (Das Achteck selbst ist innen ganz nach S. Giorgio stilisirt; dahinter folgt ausser dem zweiten Kuppelraum noch ein Chor.) Und wie grundschlecht die ganze Decoration von hinten, von der Giudecca aus sich präsentiren müsse, war ihm vollends gleichgültig.



Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts werden zuerst Anläufe, dann ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten Classicismus gemacht. Es sind für Italien weniger die Stuart'schen Abbildungen der Alterthümer von Athen, als vielmehr neue ernstliche Studien der römischen Ruinen, welche im Zusammenhange mit andern Bewegungen des italienischen Geistes den Ausschlag geben. Ganz speciell war das Detail des Barockstils dermaassen ausgelebt, dass der erste Anstoss ihm ein Ende machen musste; schon etwa seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen colossalen Schwulst wiederholt, zu welchem seit Pozzo und den Bibbiena Niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besass. Der Cultus Palladio's in Oberitalien (S. 325 unten) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hülfe.

Bisweilen zeigt sich dieses Neue in wunderlicher Zwittergestalt. Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta in Rom (1765) a
geben vollständig denjenigen Haarbeutelstil wieder, welchen man um 1770 in Frankreich „à la grecque“ nannte; ein Werk desselben *Piranesi,* der um die genaue Kenntniss des echten römischen Details sich so grosse Verdienste erwarb. — Der grösste italienische Baumeister dieser Zeit ist wohl *Michelangelo Simonetti*, welcher unter Pius VI. im Vatican u. a. die Sala delle Muse, Sala Rotonda und Sala b
a Croce Greca nebst der herrlichen Doppeltreppe errichtete; edle c
und für Aufstellung von Antiken auf immer classische Räume, welche die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigern. (Eine nicht unwürdige Nachfolge aus unserm Jahrhundert; der Braccio Nuovo, von *Raffaelle Sterni* (1821). — Die Familie Pius' VI. baute d
durch *Morelli* den Pal. Braschi, 1780, welcher die Compositionsweise der vorigen Periode merkwürdig in classisches Detail übersetzt zeigt, vorzüglich aber durch seine prächtige Treppe berühmt ist.

Ausserhalb Roms ist nicht eben Vieles von diesem Stil vorhanden,

oder das Bessere ist dem Verfasser entgangen. In Bologna wird
a man mit Vergnügen den Pal. Ercolani besuchen, welcher zwar seine Galerie eingebüsst, aber *Venturoli's* herrliches grosses Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua ist die
b jetzige Fronte des Dogenpalastes, ein schönes Werk des Tessiners *Simone Cantoni,* zu erwähnen; der Saal des ersten Stockwerkes entspricht freilich seinem Ruhm nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltschicksale hineingezogen, welche seinen Wohlstand vorläufig vernichteten und einen starken Riss in seine Geschichte machten. Wir versagen uns die Schilderung seiner Kunst im laufenden Jahrhundert.



Im 17. Jahrh. bildete sich der italienische Gartenstil zu seiner höchsten Blüthe aus, dem wir hier als wesentlicher Ergänzung zur modernen Architektur eine besondere Betrachtung schuldig sind. (Der Verfasser ersucht um Nachsicht wegen seiner mangelhaften Kenntniss des Gegenstandes.)

Die Anfänge dieses Stiles sind unbekannt. Man liest wohl von einzelnen prächtigen Anlagen aus dem 15. Jahrh., und die Hintergründe damaliger Malereien (*Benozzo Gozzoli* im Campo Santo zu Pisa etc.) geben auch eine Art Phantasiebild; allein keine dieser Anlagen ist irgend kenntlich erhalten.

Im 16. Jahrh. gab *Bramante's* Entwurf zu dem grossen vatica-
c nischen Hof (S. 262 a) eine bedeutende Anregung zu künstlerischer Behandlung der Gärten, besonders durch die Doppeltreppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio Nuovo einnehmen.
d Der grosse Garten hinter dem Vatican rührt auch noch aus dem 16. Jahrh. her und giebt wenigstens einen Begriff von den Hauptprincipien der spätern Gartenkunst: Anlage in architektonischen Linien, welche mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender windgeschützter Prunkgarten mit figurirten Blumenbeeten und Fontainen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stilisirten Ausdruck des Abhanges mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen).

Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines Prachtgartens bietet dann die schon 1549 angelegte Villa
e d'Este in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benutzte Wassermasse des Teverone waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden. Das zu Grunde liegende Gefühl ist übrigens noch ganz das phantastische des 16. Jahrh., welches steile Absätze und den Abschluss der Perspective durch wunderliche Gebäude und Sculpturen liebte. Als kleinere Anlage aus nicht viel späterer Zeit ist der schöne Garten

des Pal. Colonna in Rom zu nennen. Die drei bedeutendsten a römischen Gartenanlagen des 16. Jahrh. sind freilich untergegangen (bei Villa Madama, bei Vigna di Papa Giulio und die Orti Farnesiani auf dem Palatin, eine Schöpfung *Vignola's*), so dass ein Durchschnittsurtheil kaum zu geben ist. Der Garten an der Farnesina im Trastevere hatte, auch solange er noch unversehrt bestand, keinen höheren Zusammenhang mit dem Gebäude.

In Genua ist der Garten des Pal. Doria eine ziemlich alte b Anlage (seit 1529); die Treppen zum Theil mit Bogenhallen bedeckt; die Gestalt der Hauptfontaine (mit der Statue des Andrea Doria als Neptun) vielleicht der älteste erhaltene Typus dieser Art.

In Florenz entstand der Garten Boboli unter Leitung des c Bildhauers *Tribolo* und später des Architekten *Buontalenti*, schon zur Zeit Cosimo's I. Die Wasserarmuth des Hügels, welche nur wenige Fontainen und ein Becken in der Tiefe gestattete, wird vergütet durch die Schönheit der Aussicht; das Motiv des Circus an der Stelle des Prunkgartens, mit der Umgebung von Eichen-Terrassen, ist grossartig und glücklich als Fortsetzung der Seitenflügel des Hofes ins Freie gedacht; zu den hintern, tiefliegenden Theilen mit *Gian Bologna's* Insel führt jene steile Cypressenallee, die als solche kaum mehr ihres Gleichen hat, während es anderwärts viel schönere einzelne Cypressen giebt. Sie ist ein wahrhaft architektonischer Gedanke.

Prachtgärten wurden eine mediceische Leidenschaft, und der schon genannte *Buontalenti* legte für Cosimo und Francesco deren mehrere an, worunter der berühmte von Pratolino (modernisirt) und *Tribolo's* d nach allgemeinem Urtheil noch jetzt bedeutende Villa von Ca- e stello. Die ganze Gattung blieb, beiläufig gesagt, fortwährend ein Zweig der Baukunst und eine Sache der Architekten, welchen sie auch von Rechtswegen gehörte. (Wenn auch Ludwig XIV. seinen besondern Gartenmeister *Le Notre* hatte, so sind doch dessen Anlagen so architektonisch als irgend welche jener Zeit; in Rom gehörte ihm Villa Ludovisi).

Vom Ende des 16. Jahrh. an bildet sich das System der italienischen Gartenkunst vollständig aus. Das Bunte und Kleinliche verschwindet oder wird versteckt und dann oft in grosser Masse angewendet; die Wasserorgeln, Windstösse, Vexirstrahlen und was sonst von dieser Art die Besitzer glücklich machte, bekommen ihre besondern Grotten, der Garten aber wird harmonischer als früher den grossen Linien und Perspectiven, den möglichst einfachen Contrasten gewidmet. Auch in den Wasserwerken herrscht das Barocke nicht so vor, wie man wohl annimmt, und einzelne davon sind so schön und ruhig componirt, so zur Umgebung gedacht, dass sich nichts Vollkommneres in dieser Art ersinnen lässt. Das Ganze hat nun einen

Zweck, welcher demjenigen des sog. englischen Gartens geradezu entgegengesetzt ist. Es will nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten künstlich nachahmen, sondern die Natur den Gesetzen der Kunst dienstbar machen. Wo man krumme Wege, Einsiedeleien, Chinoiserien, Strohhütten, Schlossruinen, gothische Kapellen u. dergl. antrifft, da hat modernste Nachahmung des Auslandes die Hände im Spiel gehabt. Der Italiener theilt und versteht die elegische Natursentimentalität gar nicht, wovon dies die Aeusserungen sind oder sein sollen. Das Wesentliche des italienischen Gartens ist vor Allem die grosse, übersichtliche, symmetrische Abtheilung in Räume mit bestimmtem Charakter. Zunächst ist der genannte Prunkgarten und seine Umgebnng von Terrassen mit Balustraden und Rampentreppen der reichsten architektonischen Ausbildung fähig, durch halbrunden Abschluss (als sog. Teatro), durch Abstufung, durch Grotten und Fontainen; insgemein steht er im nächsten Zusammenhang mit dem Gebäude der Villa. Dann werden Thäler und Niederungen stilisirt durch Absätze, und das in stets gerader Linie durchfliessende Wasser zu Bassins erweitert und womöglich zu Cascaden aufgesammelt, deren mässiges Träufeln durch architektonischen und mythologischen Schmuck motivirt wird und daher nicht lächerlich erscheint, wie der künstliche Naturwasserfall des englischen Gartens bei ähnlicher Armuth. Oder es wird eine Niederung als Circus gestaltet (und sogar als solcher gebraucht). Oder ein ganzes Thal, eine ganze Gegend wird auch einer bestimmten Vegetation überlassen, doch nicht bis zum vollen
a Eindruck des Ländlichen; den Pinienhain der Villa Pamfili z. B. wird Niemand für einen wild gewachsenen Pinienwald halten. Sodann erhalten die (sämmtlich geradlinigen) Gänge, die womöglich auf bedeutende Ausblicke, auch auf Brunnen und Sculpturen gerichtet sind, entweder eine blosse Einfassung oder eine Ueberwölbung von immergrünen Bäumen; im erstern Fall dichte Cypressenhecken und Lorbeern, im letztern vorzugsweise Eichen. Diese Einfassung macht zugleich die der Oeconomie überlassenen Stücke des Gartens unsichtbar.

Es wird hier durchaus im Grossen gerechnet; indessen ist nicht zu leugnen, dass ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder städtischen Aussichten, auch wohl des Meeres und seiner Küsten, der Eindruck vielleicht ein schwerer und drückender sein würde. Ein solcher ist (mindestens für mein Gefühl) der des Gartens von Versailles, dessen letzte Perspectiven sich in die unbedeutendste aller Gegenden verlaufen. Auch die vollkommenste Ebene, wenn sie nur durch Berglinien beherrscht wird, kann sich zum italienischen Garten eignen, während hier das so bedeutend behandelte Terrassenwerk die mangelnde Aussicht nicht ersetzt. Der Contrast der freien Natur oder Architektur, welche von aussen in den italienischen Garten hereinschaut, möchte geradezu eine Grundbedingung

des Eindruckes sein. (Leider hat die unsinnige römische Bauspeculation den herrlichen Gartenanlagen grossen Schaden gethan.)

Wir hätten diese zweite Reihe mit der einst herrlichen Villa Negroni-Massimi auf dem Viminal und Esquilin, angelegt seit etwa 1580, zu beginnen, wenn sie nicht als Opfer der Stadterweiterung spurlos verschwunden wäre. a

Villa Aldobrandini bei Frascati (der Garten wahrscheinlich mit dem Palast von *Giacomo della Porta* 1603 angelegt) ist ein prächtiges, durch hohe natürliche Vortheile begünstigtes Hauptbeispiel des strengen Stiles. Der Prunkgarten auf hoher Terrasse, zu welcher Rampen emporführen; an dessen Rückseite der Palast, an Masse und Stil sehr verschieden von den Casini römischer Stadtvillen, welche blosse Absteige- und Fest-Hallen sein wollen. Dahinter das mächtige Teatro mit Grotten und Fontainen, und über demselben die Eichen, durch deren Mitte die von einer obern Fontaine herunterkommende Cascade fliesst; einer Menge Nebenmotive nicht zu gedenken. — (Villa Mattei, jetzt Hoffmann, auf dem Cölius, 1582, fast ganz modern.) b c

Villa Medici auf Monte Pincio, jetzige Académie de France, angelegt vom Card. Ricci aus Montepulciano vor 1574; das Gebäude von *Annibale Lippi* (s. S. 306 f). Der Prunkgarten (und seine Fortsetzung in grossen einfachen Laubgängen) ist überragt von einer hohen Eichenterrasse, aus welcher eine Stufenpyramide (nicht etwa ein Hügel mit Spiralgängen nach Art englischer Gärten) als Belvedere emporsteigt. d

Der Garten des Quirinalischen Palastes, einfach und grossartig, wahrscheinlich von *Carlo Maderna* (nach 1600), welcher wenigstens die Grottenpartie mit den Spielwassern etc. entwarf und sie in eine Ecke links unter der Terrasse des Prunkgartens verwies. Das Casino (von *Fuga*) ist für seine Bestimmung schwer und meschin. e

Villa Mondragone bei Frascati, der Riesenbau Paul's V. und seiner Familie, einst (wenigstens dem Entwurf nach) eines der vollständigsten Specimina des strengen Stiles, ist gegenwärtig in traurigem und unschönem Verfall und lohnt den Besuch auch wegen der (von andern Punkten aus reichern) Aussicht kaum. f

Villa Borghese vor Porta del Popolo; der ältere Theil mit dem Casino des *Vasanzio* (S. 356 a), an welches sich der Prunkgarten seitwärts anschliesst, umfasst ausser den mehr ländlichen Theilen und dem (in neuerer Zeit angelegten) Circus auch noch einen besondern architektonisch angelegten Eichenhain, dessen Aesculaptempel inmitten eines kleinen Sees indess von neuerem Datum ist. Der zwecklose Vandalismus des Jahres 1849 hat die Hälfte des Hains gefällt. — Die neuern Theile der Villa, bei demselben Anlass verheert, waren in g

einzelnen Partien mehr mit Absicht auf malerisch landschaftliche Wirkung im Sinne der Schule Poussin's angelegt.

a Auch Villa Pamfili vor Porta S. Pancrazio hat 1849 stark gelitten, doch glücklicher Weise nicht in den wesentlichen Theilen. Die Anlage, von *Algardi* (nach 1650), war durch die grossartigsten Vortheile, durch herrliche hohe Lage und den Wasserreichthum der Acqua Paolina unterstützt. Ein System von Eichenhallen, rings um eine Wiese, fasst den Blick auf das Casino ein, welches mit antiken Sculpturen fast bedeckt ist. Hinter demselben, von Eichenterrassen umgeben, folgt der tiefliegende Prunkgarten und dann eine noch tiefere Fläche, welche ehemals in dichter Laubnacht eine wunderbare Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro enthielt, gegenwärtig aber durch eine höchst unglückliche englische Partie ersetzt wird. Zu beiden Seiten dieser Hauptanlage, namentlich rechts, dehnen sich die mehr ländlichen, aber noch immer in einfachen architektonischen Gesammtlinien gegebenen grossen Nebenpartien aus: die Anemonenwiese und das Thal mit dem Laghetto; den Abschluss macht jener berühmte Pinienhain, der an gleichartiger Macht der Bäume und Kronen in Italien wohl seines Gleichen sucht.

b Villa Conti (jetzt Torlonia) bei Frascati macht vielleicht von allen den reinsten und wohlthuendsten Eindruck, während sie an Ausdehnung und Zahl der Motive von vielen andern Gärten weit übertroffen wird. Nur eine obere (dichte) und eine untere (lichte) Eichenterrasse, aber von den herrlichsten Wasserwerken belebt und mit der schönsten Aussicht. Erstere geben wohl die vollkommenste Lösung der „Cascata“: nur ein Motiv, aber gross, mächtig, rauschend; vier immer breiter werdende Ausbauchungen, in jeder eine Schale; das Wasser fliesst über, gleitet die schiefe Ebene hinab und stürzt in die nächste Schale.

c Aus dem 18. Jahrh. stammt zunächst der Garten Corsini am Janiculus; nur Ein Motiv ist von strengerm Stil, dieses aber erhaben schön: die Cascade mit Fontaine zwischen den Ahornbäumen.

d Villa Albani vor Porta Salara (leider eingeschränkt und rings umbaut), Gebäude und Garten angelegt von *Carlo Marchionne* unter der Leitung des Cardinals Alessandro Albani: directes Uebergewicht der architektonischen Linien und der Architektur selbst, unter bedeutender und hier einzig durchgängiger Mitwirkung antiker Sculpturen; die Eichen nur als Abschluss und Hintergrund; Einzelnes schon mit rein malerischer Absicht angelegt; der Blick auf das Sabinergebirge sehr mit in Rechnung gebracht, und deshalb die vordern Theile ganz licht mit blossen Cypressenhecken.

e Der Garten des Priorato di Malta auf dem Aventin mit einem einfachen Laubgang, der direct auf die Kuppel von S. Peter gerichtet ist (die bekannte Aussicht durchs Schlüsselloch). Vielleicht von *Piranesi*, der wenigstens die Gebäulichkeiten angab.

Eine Menge kleinerer Villen verdanken einen bisweilen unbe-
schreiblichen Reiz wesentlich ihrer Lage und Aussicht. (Die ruinirte
Vigna Barberini bei S. Spirito; die verfallene Villa Spada hinter a
der Acqua Paolina, nebst den übrigen Villen des Janiculus; Villa b
Spada oder Mills auf dem Palatin; der Garten der Passionisten c
auf dem Cölius u. a. m.) Andere, auch in wenig bevorzugter Lage,
enthalten doch einzelne Elemente von grossem Reiz oder erwecken
durch ihren Charakter dieselbe Stimmung, welche jene grössern und
berühmtern Anlagen hervorrufen. (Villa Wolkonski, deren Haupt- d
wirkung auf den Trümmern des Aquäductes beruht.) Hübsch durch
ihre Anlage die Reste des kleinen Casino Borghese rechts halb- e
wegs zwischen Porta Cavaleggieri und Porta S. Pancrazio; sowie
Reste des Gartens in der ehemaligen Villa Cesi (später Convento f
greco) gleich links vor Porta Cavaleggieri.

Von Villa Lante in Bagnaja bei Viterbo war oben S. 305 g g
schon die Rede.

Von den neapolitanischen Villen reicht keine bedeutende
über das vorige Jahrhundert hinauf. Die zum Theil ältern Anlagen
auf dem Vomero sind im Gartenstil den römischen auf keine Weise
zu vergleichen, auch ganz wasserlos, allein so gelegen, dass die Aus-
sicht auch die prächtigste Einrahmung würde vergessen machen.
Floridiana ist völlig modern, Belvedere zum Theil; Villa Pa- h
trizi und Villa Ricciardi (diese mit doppeltem Blick, gegen das i
Meer und gegen Camaldoli) sind älter; die traumhafte Herrlichkeit
der Aussicht haben sie mit dem ganzen Höhenzug gemein. Von den
Bourbonenvillen des vorigen Jahrhunderts nimmt der Park von Ca-
serta, nicht durch Aussicht, allein durch die Anlage, den ersten Rang k
ein. Ausserdem Capodimonte, Quisisana bei Castellamare, Portici etc.
— Als moderne Gründung ist der hintere Theil der Villa Reale in l
Neapel seiner vielartigen tropischen Vegetation gemäss mit Recht in
landschaftlichem, nicht im architektonischen Sinne angelegt.

In Genua hemmen die starken Winde den edlern Baumwuchs,
und die Wasserarmuth der Höhen ringsum fügt eine weitere Ein-
schränkung hinzu. Der Garten des Pal. Doria ist, wie bemerkt, eine m
alte Anlage. Wirksames Terrassenwerk mit Grotten bietet wohl dieses
und jenes Landhaus, doch die Gartenanlagen sind vegetabilisch ganz
gering. Die kleine Villa des Marchese di Negro ist mehr ein ent- n
zückender Punkt als ein wichtiger Garten. Das Schönste, was mir
bekannt ist, gewährt der Garten der schon genannten Villa Palla- o
vicini ausserhalb Acquasola, welcher eine obere und eine untere
Terrasse mit Grotten etc. bildet. Hinter dem Palast sind es aber
doch eben nur magere Cypressen statt der römischen Eichen (S. 315 l).
Eine sehr ansehnliche Terrassenanlage verspricht (wenigstens von
aussen) die Villa Durazzo, jetzt Grappallo, al Zerbino. p

Die Villen der Umgebung, unter welchen sich sehr prachtvolle befinden sollen, sind mir nicht hinlänglich aus eigener Anschauung be-
a kannt; die des Marchese Pallavicini in Pegli ist von modernem
b englischen Gartenstil. — Die Villa Imperiali in S. Fruttuosa, ein Palast mit Altanhallen zu beiden Seiten, obschon in traurigster Verwahrlosung, voll der reizendsten Schönheit. Noch sichtbare Malereien an der Fassade vom besten Stil, wie die Architektur des Ganzen, das wohl dem *Montorsoli* zugeschrieben werden kann. —
c Die Villa Cambiaso in S. Francesco d'Albaro, mit einer Nischenhalle auf der Landseite, ist schon S. 315 o erwähnt.

Eine starke Stunde von Turin liegt das grosse ehemalige Lust-
d schloss La Veneria, dessen ehemals berühmter, durch grosse Publicationen verherrlichter Garten bis auf dürftige Reste untergegangen ist.

Auf dem altvenezianischen Festland geniesst der Garten Giusti
e in Verona wegen seiner Cypressenterrassen einen gerechten Ruhm;
f im alten Herzogthum Mailand der ungeheure Park von Monza
g (voriges Jahrhundert) und vor Allem die borromeischen Inseln. (Die Anlagen seit 1671.) In Betreff der Isola bella lässt sich wohl nicht leugnen, dass die Aufgabe, wenn das Bauliche so vorherrschen durfte, sich phantasiereicher hätte lösen lassen als durch zehnfache, immer kleiner werdende Wiederholung eines und desselben Motives; allein wer mag hier unter dem noch immer unwiderstehlichen Phantasie-Eindruck mit dem Erfinder rechten? — Isola Madre mit ihrer mehr ländlich vertheilten, mit Durchblicken auf die Dörfer am See abwechselnden und dabei hochsüdlichen Vegetation wird je nach Stimmung und Geschmack mehr Gefallen erregen.

h In den Villen am Comersee, die fast sämmtlich durch steile Ufer bedingt sind, ruht das Hauptgewicht bei weitem mehr auf Architektur und Aussicht, als auf planmässigen Gärten. Das bedeutendste
i Terrassenwerk hat wohl Villa Sommariva, den schönsten Garten
k Villa Melzi.



II. SCULPTUR.

Als das Christenthum die antike Sculptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall gerathen; schon seit dem Ende des 2. Jahrh. war die Reproduction der früheren Typen zur todten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Colossale, für kostbare und ausserordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion that das Uebrige. Die Sculptur der constantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgend einem Götterbild der bessern Zeit ausgehalten hätten. Der Constantinsbogen selbst ist ganz charakteristisch für die ausgelebte, leere Formensprache der Antike, aus der sich kein Ansatz zu einer neuen Entwicklung zeigt.

Vielleicht im stillen Bewusstsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidenthum so theuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Sculptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen. Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten
im Museo Cristiano des Lateran, wie die eherne Statue des a
h. Petrus in S. Peter (aus dem 5. Jahrh.) gehören zu den grössten b
Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. Das Gleiche gilt
von der Statue des h. Hippolyt im lateranensischen Museum c
(zu Beginn des 4. Jahrh. entstanden, Kopf und Oberkörper neu),
während bei der des h. Petrus in den vaticanischen Grotten d
einem antiken Tronko nur der Kopf des Apostels nach dem Vorbild seines Bronzebildes in S. Peter angefügt erscheint. — Von den noch bis ins 5. Jahrh. häufig vorkommenden weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten; und selbst von den Regenten nach Constantin besitzt Italien nur noch die formlose eherne Colossal-
statue des Kaisers Heraklius zu Barletta. — Auch die Büsten e
werden gleichzeitig äusserst selten; unter den wenigen sei die Amalasunta genannte Büste in der Sammlung des Capitols genannt. f

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidenthum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plastischem Gebiete keine Rede mehr. Ueberdies würden sich die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — lange nicht so zu

diesem Zwecke geeignet haben, wie die Heidengötter. Letztere waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen; ihre ganze Körperbildung sammt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfasste den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christenthums dagegen waren von vorn herein nicht mythologisch, sondern geschichtlich und längst ohne alles Zuthun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit denen sich nicht eben frei schalten und walten liess; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichthum der Charakteristik dar; endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte deshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchtheil aufgehen wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Sculptur half sich, wie sie konnte und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der Gestalten, die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in Betreff des Stiles, noch würdig in Betreff des Gegenstandes zu beseelen im Stande war, schuf sie Geschichten; das Relief verdrängte die Freisculptur, was die römische Kunst bereits angebahnt hatte, und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das blosse Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das Viele; in ganzen Cyklen geschichtlicher Darstellungen oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste, sammt all ihren Nebengattungen, dienen ihr einstweilen bloss als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen Preis geben.

Der Stil, wie er sich unter solchen Umständen gestalten musste, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im Grossen wie im Kleinen wiederholt, so dass eine Menge von Typen, nicht bloss für einzelne Personen, sondern für ganze Geschichten entstehen. Von grosser poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, das sich in der Parallelisirung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigenthümlicher Auffassungen ausspricht, in denen die Lehre der Kirche verhüllt ist. Man muss nur immer das Ganze, wenigstens soweit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich dies Alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Ueberreste, dass man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Stiles, wovon bei Anlass der Malerei umständlicher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das 5. Jahrh. dauert der antike plastische Stil in deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt nach einem längeren Zwischenraum, für den uns datirbare Sculpturen beinahe fehlen, eine Theilung: der eine Weg führt in barbarische Verwilderung der Form, der andere in die byzantinische Regelmässigkeit. Diese schafft ein bestimmtes System von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweisen, lernt es auswendig und reproducirt es unermüdlich mit einer Sicherheit, welche fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst reicht. — Beide Wege berühren und kreuzen sich in Italien bisweilen; hie und da wirken auch früh-christliche, bessere Muster weit abwärts.

Von der antiken Kunst noch am nächsten berührt, ja als eine wahre Fortsetzung der Antike erscheinen die christlichen Sarkophage. Die bedeutendste Sammlung der Art befindet sich im Museo
Cristiano des Laterans. Hier sind namentlich einige der neueren a
Erwerbungen besonders interessant: ein Sarkophag mit dem Guten Hirten, zu dem sich von der einen Seite ein vornehmer Mann, wie ein antiker Philosoph, von der anderen die Gattin wenden. Ein anderer, gleichfalls aus Constantin's Zeit, mit Christus in der Mandorla, ganz in antiker Formenbildung und Typus, reich mit Architektur verziert. Die spätern Arbeiten verlieren jede künstlerische Anordnung: an Stelle der Composition tritt die Nebeneinanderstellung einförmiger Figuren, eng nebeneinander, mit Kopf und Füssen den obern und untern Rand der Sarkophage berührend. Vereinzelte interessante Sarkophage finden
sich (z.B. der wichtigste des Bassus) in der Krypta von S. Peter (den b
sog. Grotte vaticane), im Camposanto zu Pisa (I. S. 186), im Dom zu c
Salerno, im Museum zu Syrakus, in sehr vielen italienischen Kirchen d
(meist als Altaruntersätze), hauptsächlich zu Ravenna (Dom, S. Apol- e
linare in Classe, S. Vitale, S. Francesco etc.); ein reicher Sar- f
kophag in der Krypta des Domes zu Ancona. Der von S. Fran- g
cesco de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines h
der besten Exemplare des im 4. Jahrh. kunstüblichen Christus im Jüng-
lingsalter; dasselbe gilt von dem ebenfalls trefflichen in S. Fran- i
cesco zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna). Charakteristisch für die ravennatischen Sarkophage, im Gegensatz zu den römischen, ist das Zurücktreten der menschlichen Figur zu Gunsten von reichen symmetrisch angeordneten Symbolen: Lämmern, Tauben, Pfauen, Vasen mit aufsteigenden Weinranken, Monogrammen und Kreuzen.

Mehrere dieser Sarkophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Scenen auf derselben Fläche, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermaassen zu schaffen machen; auch die Gegen-

überstellung von Vorbildern aus dem alten und Gegenbildern aus dem neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Theil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen; das Nothwendige in Betreff des Museo Cristiano[1]) und der Grotten giebt Platner in der „Beschreibung Roms".

Schon im 3. Jahrh. gab man das fortlaufende Relief Preis und theilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarkophag und bildete ihr auch seine Reliquienschreine im Grossen und im Kleinen nach.

Zu den wenigen architektonischen Reliefs aus der altchristlichen Periode gehören die in Stucco ausgeführten Figuren im Baptiste-
a rium der Orthodoxen zu Ravenna, wohl ein Ausbund dessen, was die italienische Plastik zur Zeit ihres tiefsten Verfalles geleistet hat.

Mehr und mehr schrumpft die Sculptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählich auf die Stoffe, mit denen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloss die Sarkophage und die wenigen Reliefs, die auch die Byzantiner innen und aussen an ihren Kirchen
b anzubringen pflegten. (Zahlreiche in und an S. Marco in Venedig.
c — Das Madonnenrelief in S. Maria in Porto zu Ravenna, im linken Querschiff, ist byzantinische oder von Byzanz beeinflusste Arbeit.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (Cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Sculpirte ehemalige Altarschranken mit den Geschichten Joseph's, Simson's und Christi,
d aus dem 11. oder 12. Jahrh., in S. Restituta am Dom zu Neapel, hinten links.) Im Bewusstsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarkophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhaltes (I. S. 186 a u. fg.). (Ein altchristlicher Sarkophag als Träger der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa 10. Jahrh.; die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, 12. Jahrh.)

Vom übrigen Vorrath plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen.

Die kostbaren Altäre erhielten bis ins 12. Jahrh. einen Ueberzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, womöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die

---

1) Einen beschreibenden Katalog gab Joh. Ficker 1890 mit Unterstützung des Archäologischen Instituts heraus (Leipzig, Seemann).

einzig vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem Künst-
ler *Vuolfvinus*, aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh., umgiebt den Hoch-
altar von S. Ambrogio in Mailand, der ausserdem durch die a
jüngeren, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinsculpturen seines Gie-
bels merkwürdig ist. Von der ursprünglichen Stiftung des Erzbischofs
Angilbertus (835) sind am Altar nur noch die Felder der Schmalseiten
erhalten; der Altar ist aus dem Anfang des 12., das Tabernakel dar-
über vom Ende des 12. Jahrh.; nur die 4 Säulen desselben sind noch
die ursprünglichen aus dem 9. Jahrh. Als Bild des Kunstvermögens
der karolingischen Epoche ergiebt sich daraus eine sonderbare Mi-
schung von classischen Reminiscenzen, eigenthümlichem Ungeschick
und byzantinischer Zierlichkeit. — Der Altarvorsatz (Pala d'oro) von
S. Marco zu Venedig, ein Werk theilweise noch vom 10. Jahrh. b
aus Constantinopel, enthält bloss äusserst saubere Emailgemälde auf
zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel da-
gegen, eine Arbeit vom Ende des 14. Jahrh., zeigt in den Hochrelief-
figuren der Apostel den entwickelten gothischen Stil. — Ein Altar-
vorsatz von Elfenbein, bedeutend wegen der Auffassung in den ge-
schichtlichen Compositionen, findet sich in der Sacristei des Domes c
von Salerno (12. Jahrh., verstümmelt und nicht mehr in der ur-
sprünglichen Anordnung), ein anderer aus Metall in Città di Ca- d
stello (um 1150), vielleicht römisch, aber mit stark byzantinischem
Einfluss. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stucco, Ver-
goldung und Malerei das Relief und Email aus edlerm Stoffe. Ein
Altarvorsatz dieser Art, datirt 1215, in der Akademie zu Siena, e
erster Raum. (Ueber das Bauliche der Altäre vergl. unter Architektur.)

Kleine Hausaltärchen, meist mit schliessbaren Seitenflügeln
(als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein verfertigt. Das
Museo Cristiano des Vaticans enthält ein spätbyzantinisches f
Triptychon von der delicatesten Behandlung, S. Francesco in Cor- g
tona eine einzelne Platte, wichtig wegen der Datirung aus der Zeit
des Nicephorus Phocas (10. Jahrh.). Die Anwendung des Elfenbeins
zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche Throne erhielten bisweilen ganz oder theilweise h
eine Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf denen Figuren und ganze
Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des
Bischofs Maximian (546—52) mit dessen Monogramm in der Sacristei
des Domes von Ravenna, mit Reliefs von ungleichem Werth (zwei i
dazugehörige Platten in der Sammlung Stroganoff in Rom, eine k
dritte im Museo archeologico zu Mailand); das Beste die Ein- l
zelgestalten an der Vorderwand unten und einige Reliefs aus der Ge-
schichte Joseph's; so die Söhne, die dem Vater den blutgetränkten
Mantel überbringen, eine Scene voll dramatischer Kraft bei ziemlich
skizzenhafter Ausführung. Auch der Thron des h. Petrus, der in

24*

a Bernini's colossale Erzdecoration über dem hintern Altar von S. Peter in Rom eingeschlossen ist, ist mit Elfenbeinarbeiten aus verschiedenen Zeiten geschmückt. (Unter andern die Thaten des Hercules und die himmlischen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinsesseln vorlieb (ein schönes Exemplar in der Cappella Sancta Sancto-
b rum, Ende des rechten Seitenschiffes, von S. Apollinare nuovo zu Ravenna); auch von dem steinernen Wagen in der Sala della Biga (Vatican) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen Orna-
c menten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müssen.

Von kleinerm kirchlichen Prachtgeräth sind die sog. Diptychen vorzüglich bemerkenswert: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichniss der Katechumenen oder dem der Geistlichen zum Einband dienend. Einige sind für die Kirchen eigens gefertigt und demgemäss sculpirt, andere sind hergeschenkte sog. Consulardiptychen, die den Consul oder den Kaiser darstellen, indem er das Signal zum Beginn der öffentlichen Spiele giebt. Das schönste Diptychon besitzt der Schatz der Kathedrale
d von Aosta, mit der Figur des Kaisers Honorius (406). Andere in
e den Kathedralen von Novara und von Monza, im Museum zu
f Brescia (Diptychon des Consul Boetius, 487), im Dom von Lucca
g (Diptychon des Arcobindus, 506), beim Principe Trivulzi in Mailand (Diptychon des Justinianus von 521 und des Filopenus von
h 525), im Archäolog. Museum zu Mailand und im Museo Na-
i zionale zu Florenz (je ein Flügel des jüngsten Consulardipt. des Basilius von 541). Eine einzelne Tafel, mit der Reiterfigur des Kaisers Justinian (?) zwischen zwei Victorien, in der Barberinischen
k Bibliothek zu Rom.

Den Diptychen schliessen sich die übrigen elfenbeinernen Bücherdeckel an, bei denen man sich die Bücher als liegend, nicht als in Reihen stehend denken muss. (Der untere Deckel wenig oder gar
l nicht verziert.) Ein schöner und früher im Museo Cristiano zu
m Rom; andere im Museo Nazionale zu Florenz und hauptsäch-
n lich in Bibliotheken. So in der Barberina zu Rom die grossartigen
o Darstellungen der Verklärung Christi und der Ausgiessung des hl.
p Geistes, von karolingischer Kunst beeinflusst; im Dom zu Mailand
q verschiedene, in Ravenna, im Dom von Palermo. Häufiger kommen Bücherdeckel mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzierrathen vor.

Die Elfenbeinsculpturen vom 4. bis 8. Jahrhundert lassen sich, soweit sie nicht byzantinisch und syro-ägyptisch sind, vornehmlich auf drei Centren zurückführen: Rom, Mailand und Ravenna. Als ein Beispiel römischer Herkunft kann wohl der Reliquienkasten im
r Museo Civico zu Brescia gelten, mit zahlreichen an die Sarkophage erinnernden Darstellungen, jetzt zu einem Kreuz zusammen-

gesetzt; ferner eine runde Pyxis mit der Opferung Isaaks im Museo
civico in Bologna. Mailändischen Ursprungs sind dagegen a
die noch im Domschatz dort bewahrten grossen Buchdeckel mit b
Kreuz und Lamm und vielen evangelischen Scenen sowie eine Pyxis
mit der Anbetung der drei Könige in den Uffizien in Florenz. Die c
ravennatische Gruppe giebt ihre Herkunft schon durch die stilistische
Uebereinstimmung mit dem Maximinusstuhl (S. 371 i), dessen Reliefs
zwar nicht in Ravenna gearbeitet zu sein brauchen, zu erkennen und
umfasst — die meisten Stücke sind ins Ausland gewandert — die
Pyxis in der Cathedrale von Bobbio und eine Platte eines profanen d
Diptychons in der Barberini-Bibliothek in Rom. e

Byzantinischen Ursprungs ist eine Gruppe von Reliquienkästen des 10. und 11. Jahrhunderts mit kleinen auf antike Vorbilder
zurückgreifenden Darstellungen von Herkulesthaten, Kriegern, Tänzerinnen etc. in den Museen von Arezzo, Florenz, Bologna und f
Pesaro und ein aus Metall getriebener Kasten im Museum des g
Domes von Anagni. Ein Unicum ist das 1894 bei Oeffnung des h
Märtyrergrabes in S. Nazario zu Mailand gefundene silberne Re- i
liquienkästchen vom Ende des 4. Jahrh., dessen 5 Reliefs aus der h.
Geschichte in Composition und Formensprache noch ganz vom Geiste
der Antike durchweht wahrscheinlich griechisch-orientalischen Ursprungs sind.

Kreuze, Diademe u. dergl. sind im ersten Jahrtausend, wenn
sie nicht, wie das vom Kaiser Justinus (6. Jahrh.) nach Rom geschenkte in S. Peter (Schatz), aus Byzanz stammen, sehr barbarisch k
und auf die blosse Kostbarkeit hin gebildet worden. (Beispiele im
Domschatz von Monza; die eiserne Krone, 7. Jahrh. (?), macht l
kaum eine Ausnahme.)

Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten
von Monza und von S. Marco in Venedig (hervorragende orientalische Arbeiten früherer Zeit) wohl die sehenswerthesten. In den
Domschätzen von Mailand und Neapel überwiegt auf eine traurige Weise der schlechteste Silberguss aus den beiden letzten Jahrhunderten, der kaum einen andern Zweck verräth, als das vorhandene
Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst wenig
transportabel zu machen. Der Schatz von S. Peter gehört überhaupt
nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige
gute Renaissanceleuchter [S. 228 f u. ff.] die man ohne Grund dem *Michelangelo* und dem *Benv. Cellini* zuschreibt; die sog. Dalmatica Karl's des
Grossen byzantinisch, 11. Jahrh.) Ein besonders reicher Kirchenschatz
im Santo zu Padua (vorwiegend kirchliche Gefässe des 14. und
15. Jahrhunderts). — Einzelne kirchliche Anticaglien der verschiedensten Stile und Gattungen findet man in Florenz (Uffizien, m
wo sich u. a. die berühmte Pax des *Maso Finiguerra* (?) befindet); n

a in Neapel (Museum, Zwischengeschoss, 1. und 2. Saal), in Bari
b (S. Niccola), in Mailand (Ambrosiana), in den Museen zu Bres-
c cia (Museo Civico), Bologna (Museo Civico), Turin, Vene-
d dig (Museo Correr) und anderwärts. Ein hölzerner Nuptialschrein
e mit symbolischen Thiergestalten aus dem 10. oder 11. Jahrh. im Dom zu Terracina.

Der plastische Erzguss ist im früheren Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit, wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im Grossen, nämlich für die Kirchenpforten, wurde der Sculptur grossentheils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darstellte. Diese Niello-Thüren, deren Entstehung in die zweite Hälfte des 11. und den Anfang des 12. Jahrh. fällt, sind sämmtlich in Byzanz gearbeitet oder doch byzantinischen Stils und daher namentlich in Süditalien verbreitet. (Thüren an den
f Domen von Amalfi [vor 1066], Monte Cassino [1070] und Troja,
g Monte S. Angelo [1076], alle drei von den Pantaleonen in Amalfi gestiftet; Salerno [1099], Atrani [1087]; in Mittel- und Norditalien die Thüren
h von S. Paul vor Rom [1070 zu Constantinopel angefertigt von *Staurakios*; jetzt in einem Nebenraum der Sacristei] und eine Thür von
i S. Marco in Venedig um 1085, die spätere Thür 1127 von Italienern gefertigt.) Die in Amalfi gearbeitete Thür am Mausoleum
k Boemunds in Canosa (nach 1110, von *Ruggero*) zeigt sarazenischen Einfluss. Eine Verbindung von Niello und Relief weisen die beiden
l Thüren in Troja (1119 und 1127) auf, beide in Benevent von *Oderisius Berardus* gegossen. Mit dem ersten Regen einer selbständigen (romanischen) Kunst in der Steinsculptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. treten auch an den Erzthüren Reliefdarstellungen auf, und zwar sind die Künstler nur noch einheimische: *Barisanus* von Trani
m verfertigte die Thüren am Dome zu Trani (1160), zu Monreale (nördl. Eingang, nach 1186) und zu Ravello (1179). Die Thüre am
n Dom zu Benevent (nach 1150), die grösste von allen mit 72 Feldern ist noch im zierlichen, byzantinischen Stile (daneben longobardische Einflüsse) ausgeführt, während die Thür am westl. Eingang des
o Domes zu Monreale (1186, vom Meister „*Bonannus Civis Pisanus*“) und die frühere ganz verwandte und daher wohl mit Recht demselben
p Künstler zugeschriebene Thür am Dom zu Pisa zwar geringere, plumpere Reliefs zeigen, aber bereits von einem frischen, selbständigen Geiste belebt sind. Gleichen Charakter tragen die von den Brüdern *Ubertus* und *Petrus* aus *Piacenza* 1195 gegossenen Thüren
q im Lateran (Oratorium S. Giovanni) in Rom. Die getriebenen
r Reliefs der Thür in S. Zeno in Verona zerfallen in zwei Gruppen: der linke Flügel, etwa im Stil der Hildesheimer Domthür, gehört der 1. Hälfte des 11. Jahrh. an, der rechte (mit Ausnahme der 4 untersten

Felder) ungefähr 1130—40. Eine 3. Hand schuf die 4 Scenen mit Wundern des h. Zeno. Das Werk soll von Herzögen von Cleve gestiftet sein und ist daher auf deutschen Ursprung zurückgeführt worden. — Der schöne grosse siebenarmige Bronzekandelaber im linken Querschiff des Domes von Mailand sammt seinen zahlreichen a
Figürchen gilt jetzt als eine französische Arbeit des 13. Jahrh. die als Beutestück durch einen Trivulzi nach Mailand kam.

Die in Holz geschnitzten Thüren an S. Sabina zu Rom stammen b
aus der Zeit der Gründung dieser Kirche (5. Jahrh., stark restaurirt). Die Compositionen sind zum geringeren Theil rein symbolisch. In der Richtung auf das Historische geht man hier schon so weit, dass man die Kreuzigung darstellt. Von der im vorigen Jahrhundert erneuten Holzthür von S. Ambrogio in Mailand sind noch einige c
alte Ueberreste vorhanden. Bei den Holzthüren des 11. und 12. Jahrh. tritt das ornamentale Element stärker hervor; reich an Figuren ist noch die an S. Pietro in Alba Fucese, roher und ärmlicher die d
Fragmente in S. Maria in Cellis in Carsoli (1132), in der Abtei e
von Grotta ferrata (11. Jahrh.) und im Museum zu Parma: voll- f
ständig arabischen Charakter tragen die sicilianischen Thüren der Martorana und die Fragmente im Museum zu Palermo. — g

Die Hauptbedingung des Erwachens zu neuem Leben war die Rückkehr zur Steinsculptur, und diese konnte erst im Zusammenhang mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in der Lombardei und Toscana während des 12. Jahrh., hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und Portalbaues, der die Sculptur erst mässig und dann im grossen in Anspruch nahm. Erst später, allgemein erst im Laufe des 13. Jahrh., verlangte auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Grossräumige und Einfache übergehend, von der Sculptur wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresco allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieselbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das Viele, durch ganze Systeme und Kreise von Gestalten und Historien. Es handelte sich nun darum, ob sie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Gesetze nach Kräften entwickeln würde.

Wie in der Architektur, so dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen romanischen Stil bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch bethätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Freilich sind diese Erzeugnisse des romanischen Stiles der italienischen Sculptur durchweg mehr oder weniger roh und ungeschickt. Die Figuren sind plump und kurz; Ausdruck und Bewegung sind in kindlicher Weise nur angedeutet; der Faltenwurf ist willkürlich und roh. Die Anbringung dieser Sculpturen an den Fassaden ist in der Regel nicht einmal im decorativen Sinne geschehen. Erst im Ausgange dieser Periode, in den Sculpturen aus dem Anfange des 13. Jahrh. zeigt sich in dieser Richtung wie auch in dem Verständniss des Figürlichen ein langsamer Fortschritt, so dass gleichzeitigen französischen und deutschen Arbeiten vor diesen Werken weitaus der Vorzug gebührt. Dennoch treten sie mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auf, wie die selten fehlenden selbstbewussten und mit Lobpreisungen erfüllten Namensinschriften beweisen. Diese geben, in ihrer regelmässigen Verbindung mit Daten, der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden in die Hand, den sie in Deutschland und Frankreich zur gleichen Zeit entbehrt.

Der Zeit ihrer Entstehung wie ihrer Bedeutung nach stehen die Sculpturen in Oberitalien denen in Toscana entschieden voran. Hier allein zeigt sich auch eine allmähliche Fortbildung des Stiles. Die Nähe des damals kunstreichern Nordens ist nicht zu verkennen. So kommen in Bologna aus frühromanischer Zeit als Specialität Steinkreuze und Crucifixe vor: in S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein äusserst roher Gekreuzigter mit Maria und Johannes aus Cedernholz, bemalt, wohl aus dem 11. Jahrh.; in S. Petronio ein bez. und dat. (*Petrus Albericus*, 1159) mit dem Typus des unbärtigen, lockigen Heilands (so spät!); im Museo civico drei Kreuze, wovon das grösste mit bärtigem Christus dat. 1219, das zweite ebenfalls vom gleichen Typus, das dritte bartlos (um 1000, neu eingeritzt).

Etwa gleichzeitig, im Anfange des 12. Jahrh., sind die Sculpturen
a an den Fassaden des Domes zu Modena (seit 1099), zu Piacenza,
b zu Ferrara (am Portal; 1135) und von S. Zeno in Verona (1139)
c sowie am Portal des Doms ebenda (1135) entstanden. Da sie den gleichen Charakter tragen, so vermuthet man, dass die Meister *Wilhelm* und *Nicolaus*, die sich an allen diesen Monumenten als Verfertiger nennen, stets dieselben seien. In völlig naiver Weise, ebenso sehr von dem altchristlichen Stile entfernt als vom byzantinischen unbeeinflusst, tritt in diesen Reliefbildwerken, deren Darstellungen dem alten und neuen Testamente, dem Monatskreise, der Theodorichsage (an S. Zeno) entlehnt sind, bei allem Mangel an künstlerischem Verständniss und der Rohheit der Arbeit, das Streben nach Ausdruck und Bewegung nach klarer Erzählung hervor, während die plumpen Sculpturen von
d der Porta Romana in Mailand (1167—71, vom Meister *Anselmus* und *Girardus*, im Museo archeologico) selbst dies vermissen lassen. Die acht Apostel in Hochrelief (rother veroneser Marmor) im linken

Seitenschiff des Domes würden — falls wirklich schon 1173 vom a
Erzbischof Crivelli für den alten Dom gestiftet — in Mailand einzig dastehen. — Eine Folge von 8 Reliefs aus der Passionsgeschichte,
jetzt in der r. Chorkapelle des Domes zu Modena (vom alten Ambo b
stammend), hat stilistische Analogien mit den Portalkapitälen des Magister Enricus an S. Andrea zu Pistoja und rühren wohl von den aus dessen Werkstatt hervorgegangenen *Alberto* und *Anselmo da Campione* her, die nach 1159 am Dom arbeiteten. Aelter noch ist eine zweite Relieffolge der 4 Evangelistensymbole und Kirchenväter (an der Vorderwand der Krypta eingemauert) und eines Christus in Gethsemane und in trono (in der r. Chorkapelle), von einem zweiten Ambo stammend. Die (unverstandene) Anlehnung an die Antike beginnt darin schon sich zu offenbaren.

Einen deutlichen Fortschritt zeigen die Sculpturen des *Benedetto
Antelami* in Parma. Sein frühstes Werk sind an der Arca des c
Hochaltars im Dome die Reliefs ihrer Schmalseiten (Christus mit d
den Evangelistensymbolen und zwei Gekrönte), sowie die Enthauptung zweier Heiligen in einer der Nischen der Vorderseite (die 9 Apostel in den übrigen sind die rohe Arbeit eines Vorläufers) — mit allen Uebertreibungen und Unvollkommenheiten einer Jugendarbeit behaftet, aber namentlich im Seelenausdruck schon die Charakteristica des Meisters zeigend. Das figurenreiche Relief der Kreuzab-
nahme (einst bemalt) im Dome (3. Cap. rechts, datirt 1178), vermuthlich e
das Fragment einer Kanzel, und mehr noch die reichen Darstellungen
an den drei Portalen sowie am Sockel des Battistero (datirt 1196) f
kennzeichnen sich durch eine Fülle von Gedanken und glückliche Gestaltungsfähigkeit, durch Klarheit und Regelmässigkeit des Stils und Sauberkeit der Arbeit. Eine Beeinflussung durch gleichzeitige südfranzösische Bauten ist dabei nicht zu verkennen. Das Bogenfeld, der Thürbogen, wie Sturz und Pfosten der Thüren sind mit Reliefdarstellungen aus dem neuen Testamente und (an der südlichen Thür) aus der Barlaamsage bedeckt. Den Sockel des Baues schmücken Medaillons mit Thierdarstellungen. Diese sowie zwölf Hochreliefs mit den Monatsbeschäftigungen in einer Galerie des Innern zeigen neben den schon genannten Vorzügen bereits einen Natursinn, ein Verständniss für Form und Bewegung, das die biblischen und mystischen Darstellungen an den Portalen noch vermissen lassen. Im höheren Grade gilt dies noch von einer andern Folge genreartiger Darstellungen der Monate in den Einzelfiguren von Arbeitern, die (vermuthlich von einem andern Bau herrührend) jetzt im Innern aufgestellt sind. Diese sind wohl ebenso wie die Reliefs an der oberen Galerie erst einer späteren Zeit, etwa der Mitte des 13. Jahrh. zuzuweisen. (Das Baptisterium erhielt erst 1270 seine Weihe, 1302 wurde die Kuppel vollendet.) Auch die vorkommenden Ornamente von treff-

licher Arbeit zeigen ein an die Frührenaissance erinnerndes Verständ-
niss der Nachbildung antiker Motive. Von der Kanzel Antelami's
a stammen drei figurirte Kapitäle im Museo civico mit Scenen des
a. T., im dramatischen Leben, der Behandlung des Nackten, im Aus-
druck der Bewegung und der seelischen Regungen die Kreuzabnahme
b überragend. Auch der Bischofsstuhl in der Apsis des Domes mit
Atlanten, Löwen und den hh. Georg und Paulus zu Pferde ist, den
Einzelformen und der gedankenvollen Symbolik nach zu urtheilen,
ein (späteres) Werk seines Meissels. — Diesen Sculpturen verwandt,
wenn auch nicht von gleichem Werthe, ist der reiche Bildwerkschmuck
c am Dome von Borgo S. Donino unweit Parma, wo gleichfalls
Antelami der eigentlich maassgebende Künstler war. Nur das linke
Nebenportal sowie das Weihwasserbecken gehören einem Vorläufer
in der Art des *Nicolaus* von *Ferrara* an. Eigenhändige Arbeit An-
telami's, kenntlich an der Sorgfalt der Ausführung und an den langen
Gesichtern, ist der Reliefstreifen mit der Geschichte des h. Doninus
in der Höhe des Thürsturzes des Mittelportals und die Sculpturen
r. und l. von letzterem (David, Ezechiel und Reliefs darüber); das
Uebrige Werkstattarbeit. Neben ihm charakterisirt sich ein zweiter
tüchtiger und eigenartiger Meister in den zwei Reliefstreifen an den
beiden Thürmen und dem Relief rechts über dem Hauptportal (Enoch
emporgetragen).

Schon vor den Anfängen Antelami's (wohl bald nach dem Neu-
bau des Baptisteriums 1122—35) ist das beste Werk dieser Epoche
d in Verona, das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte, ent-
standen. Von wirklicher Naturkenntnis kann hier zwar noch weniger
die Rede sein als bei den Bildwerken des Antelami; aber die Dar-
stellung ist voll Leben, die Bewegung und die Gewandung schwung-
voll. Die schlanken Figuren, die regelmässigen Falten, die Nach-
bildung der antiken Kleidung, sowie der byzantinische Typus der
Composition in der Flucht nach Aegypten beweisen die Bekanntschaft
mit byzantinischen Vorbildern aus altchristlicher Epoche (Elfenbeine
und Miniaturen).

In Venedig hielt die Vorliebe für die musivische Ausschmückung
der Baudenkmale eine freie Sculptur lange zurück. Was man ge-
legentlich aus dem Orient von antiken oder altchristlichen Reliefs
als Siegesbeute mitbrachte, wurde an den Bauten, namentlich an der
Markuskirche verwerthet. (Darunter am merkwürdigsten die beiden
Porphyrreliefs mit je einem sich umarmenden Fürstenpaar, aussen bei
e der Porta della Carta.) Selbst noch in der Mitte des 13. Jahrh. be-
nutzte man antike oder altchristliche Sarkophage für die Grabdenk-
male, so für das Monument des Dogen Marino Morosini († 1252) in
f der Vorhalle von S. Marco und für das des Dogen Giacomo Tiepolo
g († 1253) am Eingange von S. Giovanni e Paolo. Von den mit Ge-

schichten dicht bedeckten Säulen, die das Tabernakel des Hochaltars von S. Marco tragen, sind zwei noch altchristlichen Ursprunges, viel- a
leicht eine Reminiscenz der Trajanssäule, während die beiden andern nur als Nachahmung aus dem 11. oder 12. Jahrh. gelten können. — Byzantinischer Einfluss beherrscht sodann die Plastik in Venedig während mehrerer Jahrhunderte. Erst in den Sculpturen an der Bogen-
einfassung der mittlern Hauptthür von S. Marco (Tugenden, Sibyllen, b
Verrichtungen der Monate) und an der des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Thür) zeigt sich ein selbständiger romanischer Stil (die äussern Bogeneinfassungen erst um 1400). Auch die vier vergoldeten Engel unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen Pult gehören hierher. — Einen Uebergang
in den gothischen Stil zeigt die Bogeneinfassung der Nische über der c
mittlern Hauptthür (sitzende und lehnende Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiermit in den Schutz des h. Marcus
befohlen werden); auch die vier Statuetten in der Cap. S. Zeno, dem d
Altar gegenüber, gehören diesem Uebergangsstil, d. h. etwa der ersten Hälfte des 13. Jahrh. an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit des *Benedetto Antelami* (S. 377) wetteifern könnte (es
sei denn ein an dem Magazin der Opera befindliches Relief mit dem e
„Traum des Markus“, ursprünglich die Lunette eines der Portale s. S. 401 l); allein als belebte und sorgfältige Arbeiten verdienen zumal die letztgenannten Bogeneinfassungen alle Beachtung. Andere tüchtige, sehr sauber gearbeitete Bildwerke, meist Reliefs vom Ende des 13. Jahrh., im Innern (z. B. der hl. Georg, Taufe im Battistero u. a.) und aussen zerstreut eingemauert.

Was Toscana an Sculpturen hervorbringt, ist durchweg noch um einen Grad roher, obgleich hier die bildnerische Ausschmückung der Kirchenfassaden und der Kanzeln erst um die Mitte des 12. Jahrh. beginnt. Zu den grossartigen Schöpfungen der Architektur stehen sie, obgleich in engster Verbindung mit ihnen, im schroffen Gegensatze. Namentlich zeigt sich keine Spur jener feinen Verhältnisse, jener bewussten, glücklichen Wiederaufnahme antiker Formen an den Bauten von Florenz, die übrigens auf plastische Ausschmückung zu Gunsten der musivischen Decoration fast gänzlich verzichten. Doch bekunden gerade diese Sculpturen in ihren unbeholfenen, von fremden, namentlich von byzantinischen Einflüssen unberührten Formen und in ihrer Ausdrucksweise die naiven Anfänge einer selbständigen, ihren eigenen Weg suchenden Kunst.

An Portalsculpturen ist Pistoja besonders reich. Von einem Meister *Gruamons* sind die Architravsculpturen an dem Hauptportal
von S. Giovanni Fuorcivitas (1162) und an dem Seitenportal von f

a S. Andrea (1166), von einem *Magister Enricus* die Kapitäle desselben; ein *Rudolfinus* nennt sich am Architravbalken der Hauptthür
b von S. Bartolommeo in Pantano (1167). — Von gleichem Charakter sind die Portalsculpturen eines Meisters *Biduinus* an S. Sal-
c vatore in Lucca und an S. Casciano bei Pisa (1180), sowie ein
d jetzt im Camposanto (neben dem Eingang links) aufgestellter Fries
e von *Bonusamicus*, von welchem auch in der Kirche zu Mensano bei Siena ein bezeichnetes Relief erhalten ist; endlich die Reliefs
f des Taufsteins in S. Frediano zu Lucca vom Meister *Robertus* (Copien einer altchristlichen Elfenbeinpyxis). — Einen wesentlichen Fortschritt, augenscheinlich unter dem Einfluss altchristlich-byzantinischer Elfenbein-Vorbilder, zeigen die jüngeren Sculpturen am Architrav und an den
g Seitenpfosten des östlichen Portals des Baptisteriums zu Pisa.
h — In Arezzo besitzt die Pieve geringe Friese an den Portalen von der Hand des *Marchionne* (1216). Ein Hauptwerk aus früher Zeit, das grosse Taufbecken mit Steindeckel über niedrigen Säulen, seit kurzem im Museo Nazionale zu Florenz; trefflich namentlich die Tierköpfe, ganz antike Behandlung (aus der Nähe von Lucca).

Bedeutender für die weitere Entwicklung der Sculptur in Toscana sind die Reliefdarstellungen an den Kanzeln, die erst gegen das Ende des 12. Jahrh. als Freikanzeln sich von den Chorschranken
i loszulösen beginnen (die Kanzel in S. Miniato zu Florenz vom Ausgang des 12. Jahrh., noch mit den Chorschranken verbunden, ist eine köstliche, rein musivische Arbeit) und namentlich durch die begeisterten Predigten der Franciscaner und Domenicaner bald als selbständiges und hauptsächlichstes Möbel der Kirche die grösste Bedeutung erhalten. Sie sind in dieser Epoche meist vierseitig, auf Säulen ruhend, die gewöhnlich auf Thieren (Löwen, als den Symbolen des Bösen) stehen; der Aufbau ist einfach, die ornamentale Decoration in der Regel spärlich und flüchtig, da der Hauptnachdruck auf die Reliefdarstellungen der Seiten gelegt ist, die der Geschichte Christi als Erlösers der Menschheit entlehnt sind. Für die älteste dieser
k Marmorkanzeln (Anfang des 13. Jahrh.) darf wohl die in S. Leonardo vor Porta San Giorgio in Florenz gelten, früher in der (zerstörten) Basilica S. Piero Scheraggio. — Etwa gleichzeitig ist auch die Kanzel im
l Dome von Volterra entstanden, sowie die 1194 datirte, durch ihre
m äusserst plumpen Sculpturen auffallende Kanzel zu S. Michele in Groppoli (jetzt Oratorio der Villa Dalpina zwischen Pistoja und Pescia). — Ein kleinere Kanzel von zierlicher Arbeit in dem Berg-
n städtchen Barga bei den Bagni di Lucca nähert sich schon der
o jüngsten dieser Kanzeln in S. Bartolommeo in Pantano zu Pis-
p toja, vom Meister des Taufbeckens im Battistero zu Pisa (1246), *Guido Bigarelli* aus Como (1250). Diese hat vor den genannten zwar die bessere Anordnung und saubere Durcharbeitung der ornamentalen

Theile wie der fast zierlichen Figuren voraus, kommt ihnen aber in Bezug auf Belebung der Gestalten und Beobachtung der Natur nicht gleich. Ihr Meister arbeitete vor 1233 die Sculpturen am Hauptportal des Doms zu Lucca, sowie die Statue des h. Michael am Oratorium S. Giuseppe a
zu Pistoja. Auch hier ist er ganz classicistisch, aber starr und seelenlos. — Gegenständlich von Interesse die Reliefs an dem grossen Taufbrunnen im Dom S. Cerbone zu Massa Maritima, von einem *Giroldo da* b
Lugano (1262), und die verwandten plastischen Arbeiten, mit denen S. Maria di Vezzolano bei Albugnano d'Asti bedeckt ist. c

Mit diesen Künstlern war die Schule der *Comasken* (die „maestri Comasini") auch in Toscana eingebürgert. Ihre Fertigkeit als Steinmetzen, die sie als Baumeister und Bildhauer mehrere Jahrhunderte hindurch in ganz Italien gesucht machte, kennzeichnen auch diese und ähnliche gleichzeitige Arbeiten in Toscana; namentlich den reichen und trefflichen Schmuck der Fassade des Doms zu Lucca, begonnen 1204 durch d
Meister *Guidetto* (neuerdings mit Guido Bigarelli identificirt) und erst nach der Mitte des 13. Jahrh. abgeschlossen in der edlen, aber nüchternen Reiterfigur des hl. Martin. Reliefstil wie Art und Behandlung des Reliefs verrathen die als Ornamentisten ausgebildeten saubern Marmorarbeiter.

In Umbrien geht im 12. Jahrh. eine Bildhauergruppe besonders in der Ornamentik auf antike Vorbilder zurück (vergl. Arch. S. 10i—11c).

In Rom herrscht in dieser Zeit ausschliesslich die reiche musivische Bekleidung der Wandflächen und selbst der Bauglieder durch die bunt gemusterte farbige Steinmosaik der *Cosmaten*, die wir bei der Decoration besonders behandelt haben (vergl. S. 22 u. ff.).

Eines der wenigen wirklichen Sculpturwerke dieser Zeit in Rom ist das Hochrelief des knieenden Papstes Nicolaus' IV. (1188 bis 1292), ehemals im leoninischen Porticus, jetzt in der letzten Kapelle des r. Querschiffs von S. Giovanni in Laterano. Es bildete mit den noch e
im Chorumgang aufgestellten Statuen der Apostel Petrus und Pau- f
lus und andern verlornen Theilen wahrscheinlich einen vom Papst errichteten Votivaltar, eine Cosmatenarbeit, wie die jetzt von der Kalktünche befreiten Mosaikreste (Wappen des Papstes etc.) zeigen. Das Bild Nicolaus' IV. verräth individuelle Züge, die Gewandung aber ist noch ganz unfrei behandelt. Die Statuen der zwei Apostelfürsten dagegen entbehren jeder Belebung, sowohl in den Zügen, als in der Pose und auch in den Gewandmotiven, die an der unverstandenen Antike zehren. — Auch die sitzende Statue Karls von Anjou auf der Treppe des Conservatorenpalastes entstand wenig früher (zw. 1268 u. 1284). g
Charakteristischer, wenn auch nicht individuell belebter als das Porträtrelief Nicolaus' IV., scheint sie viel eher das Werk eines römischen Bildhauers, als des *Arnolfo di Cambio*, dem man sie neuerdings zutheilen möchte, weil seine Berufung nach Rom durch Karl von Anjou urkundlich feststeht. — Viel wahrscheinlicher war das S. 386 d verzeichnete

a Grabmal Bonifaz' VIII († 1303) ein Werk *Arnolfo*'s. Hier seien auch die sonstigen Porträts dieses Papstes angereiht: die Relief-
b büste in den vatic. Grotten (1301), die Statuen am Campanile des Domes von Anagni (1295) und im Dome selbst, endlich die
c S. 391 c angeführte im Dom zu Florenz. — Etwas später datirt die
d Marmorbüste Benedict's XII. (bez. 1341) in den vatic. Grotten, ein barbarisches, doch sicher porträtähnliches Werk eines
e *Mag. Paolo da Siena.* Am Grabmal Urbans VI. († 1389), ebendort soll nur das Sarkophagrelief (S. Petrus reicht dem Papst die Schlüssel) ursprünglich, der Deckel mit der liegenden Papststatue nicht dazu gehörig sein. Mit der Statue Bonifaz' IX. († 1404),
f einst in S. Peter, jetzt in S. Paolo fuori (Sacristei), melden sich sodann die ersten Anzeichen der Renaissance. — Für die cosmateske Sepulcralsculptur vergl. S. 102 b u. ff. sowie 103 m—104 d.

Auch in Süditalien ist ein eigenthümlicher, von nordisch-normannischen wie von sarazenischen Mustern beeinflusster, den byzantinischen Traditionen sich anschliessender musivischer Schmuck an den Kirchenmöbeln: den Kanzeln, Bischofsstühlen, Osterkerzensäulen, wie an den Chorschranken und dem Fussboden von hervorragender Bedeutung. Manche darunter sind Werke von grosser Pracht und feinem Geschmack (s. Architektur), während die Fassaden der Kirchen nur ausnahmsweise zwischen der ornamentalen Decoration der kleinen Portale auch figürlichen Schmuck erhalten. Am interessantesten sind die Darstellungen aus dem Leben Jakobs und Abrahams am Haupt-
g portal des Domes von Trani (nach 1150), die Legende der Apostel
h Petrus und Paulus am Dom zu Sessa, die Sculpturen am Portal von
i S. Clemente a Casauria (um 1180) und neben der Thür von S.
k Giovanni in Venere (um 1220), sowie die Portalsculpturen in Bi-
l tetto und Altamura (Anfang des 13. Jahrh.). Doch bleibt der bildnerische Schmuck auch von jenen Kirchenmöbeln nicht ausgeschlossen. Vielmehr sind gerade die älteren Werke häufig verziert mit Statuen kauernder Menschengestalten (Heiden und Irrgläubige), Löwen, Leoparden oder anderen Thieren als Symbolen des Teufels, auf denen sich die Säulen der Kanzeln und Bischofsstühle erheben, sowie mit einfachen Reliefs von ähnlichen mystischen Bezügen auf den Sieg der Kirche über die Sünde, wie der Kampf des h. Georg mit dem Lindwurm, Simson's mit dem Löwen u. s. w. Derart sind die Bischofs-
m stühle des Meister *Romoaldus* in S. Sabino zu Canosa (1087—89),
n in S. Niccolò zu Bari (1098) und in der Grottenkirche zu Monte
o S. Angelo. In den Abruzzen: in S. Maria del Lago bei Moscufo,
p in San Clemente al Vosnano (unweit Teramo) und in S. Maria
q in Valle bei Rosciolo befindet sich eine Reihe interessanter Ambonen und Tabernakel aus Kalkstein mit Stuck bekleidet; sie sind bedeckt mit Ornamenten und Figürchen von sehr feiner Arbeit. Zwei darunter

sind mit dem Namen des Künstlers *Nicodemus*, eine mit dem Datum
1159 bezeichnet. Erst der Einfluss von Cosmaten drängt, wie es
scheint, diesen reichen Figurenschmuck zurück; die Cosmaten-Familie
der *Ranucci* und zwar *Petrus* und sein Bruder *Nicolaus*, wie dessen
Söhne und Enkel *Johannes*, *Guido* und der jüngere *Johannes* haben
sich in den von ihnen herrührenden Kanzeln zu Fondi (um 1168), a
Alba Fucese und in S. Maria di Castello zu Corneto (1209) b
auf einen reichen Schmuck durch farbige Mosaikmuster nach antikem
Vorbilde beschränkt. In ähnlicher Weise sind von einheimischen
Meistern (um 1200) die einfacheren Kanzeln in S. Sabino zu c
Canosa, in S. Angelo zu Pianella, in Bitonto (1229 von *Nico-* d
laus, der sich „sacerdos et magister" nennt) etc.; doch mischt sich in
der phantastischen Ornamentik von Pflanzen- und Thiergewinden und
von farbiger Steinmosaik Nachahmung der Antike mit byzantinischen,
normannischen und sarazenischen Motiven. Prachtwerke dieses Stiles
sind die Kanzeln in Salerno (1175), Caserta vecchia und in e
Sessa (1260), die Säule des Doms zu Capua, die Tabernakel im f
Dom und in S. Nicola zu Bari, zahlreiche Kandelaber, sowie die g
bereits gothische Elemente aufweisende Kanzel im Dom zu Ra- h
vello (1272), die neben jener reichen Ornamentik zugleich wieder
schreitende Thiere als Basis der Säulen, den Adler als Pultträger und
meist auch Einzelfiguren von Propheten oder Sibyllen in den Zwickeln
und an den Ecken der Kanzel aufweisen. (Vgl. auch Architektur S. 55 u. 56.)
Gemeinsam ist dem bildnerischen Schmuck aller dieser Kanzeln, Bischofsstühle u. s. f., wie auch den gleichzeitigen Portalsculpturen und den (oben erwähnten) Bronzethüren in Süditalien, im Gegensatz zu den plastischen Werken Mittel- und Norditaliens, ein nur sehr allmähliches Sichlosringen aus dem Einflusse von Byzanz. Anfangs lieferte Byzanz sogar die Künstler für jene Bronzegüsse; daher finden sich neben Schlankheit, Zierlichkeit und Schematismus auch weniger gebundene aber plumpere, ungeschicktere Figuren. Gemeinsam ist diesen Bildwerken ferner, dass auch da, wo die freie Plastik neben der ornamentalen Decoration zur Geltung kommt, dies nur im beschränkten Maasse der Fall ist und in einem der Decoration und den mystischen Beziehungen sich unterordnenden Sinne.

Wo die Heimat des neuen Stiles, wo nicht nur die Wiege, sondern auch die geistige Quelle für den Meister *Niccolò Pisano* (um 1206—80) zu suchen ist, kann nach obigen Ausführungen nicht fraglich sein. Auch wenn sein Vater Piero wirklich aus Apulien nach Pisa gezogen sein sollte, so würde Niccolò der süditalischen Abstammung nur den Sinn für sauberere Durcharbeitung, vollendetere Anordnung und reichere Ideenverbindung verdanken können. Nach Inhalt und Form schliesst sich seine Kunst unmittelbar an die älteren toscanischen Arbeiten an,

so sehr er sie auch von vornherein überflügelt. Niccolò's Wirksamkeit allein genügte schon, um der Sculptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Stil ist eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance; von antiken Reliefs, hauptsächlich Sarkophagen begeistert, erweckt Niccolò die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern combinirt er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschichten so zusammen, dass sie ein lebendiges Ganzes zu bilden scheinen, und ergänzt und verschmelzt alles durch einen Natursinn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Alterthums nicht und können eher geschichtliche Curiosa als hohe und eigenthümliche Schöpfungen genannt werden. Für die Folgezeit hatten sie die grosse Bedeutung, dass durch sie die kindischen und abgestorbenen Formen der Frühern beseitigt waren, und dass der Geist des Jahrhunderts zwar nicht in antikem Gewande, wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Uebergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Der Antike entlehnt er manche seiner Figuren, er entlehnt ihr den Stil seines Reliefs, selbst die Technik bis zur übertriebenen Anwendung des Bohrers. Die edlen ernsten Gestalten, freilich wenig kirchlich und wenig belebt, die Ueberfüllung der Compositionen, die parallelen Falten der Gewänder verrathen diese volle Abhängigkeit von der spätrömischen Plastik, während in anderen Theilen, namentlich in den Thieren sich eine unmittelbare Naturempfindung vortheilhaft geltend macht.

Seine bilderreichen Darstellungen sind die alten typisch kirchlichen, für die Ausschmückung der Kanzeln sowohl wie der Grabmäler und Kirchenfassaden Aber wie er der Form der Kanzeln, der Anordnung der Figuren und Reliefs daran eine in ihrer Art vollendete Gestalt giebt, so erhalten auch die altkirchlichen Darstellungen durch ihn in ihrer Zusammenstellung eine ganz neue Belebung.

Im J. 1260 vollendete Niccolò sein berühmtes Meisterwerk, die
a Kanzel im Battistero zu Pisa. In der ganzen Folge der Reliefs, der Statuetten und der Thiere, auf denen die Kanzel ruht, ist in ebenso sinniger als deutlicher und dem Zwecke der Kanzel entsprechender Weise die Verherrlichung des Evangeliums, das Leben des Erlösers, zur Darstellung gebracht. Zu den Vorzügen des Künstlers kommt hier noch eine besonders flüssige und vielfach eigenhändige Durchführung Der Einfluss antiker Vorbilder ist hier besonders deutlich: der hohe Priester mit dem Knaben daneben ist nach dem indischen Bacchus, die Pferde sind nach denen der bacchischen Vase im Camposanto (Nr. 52) copirt; vom Phädra-Sarkophag (Nr. 21) sind die Phädra und die Amme entlehnt, die zur Maria und Hanna in der Anbetung umgestaltet sind. Die Gestalt einer antiken komischen Kindermaske

findet sich als teuflisches Wesen im Jüngsten Gericht, das Porträt einer Matrone auf einer etruskischen Aschenkiste ist als Maria in der Geburtsscene angebracht u. s. f.

Als früheste Arbeit des Niccolò kennzeichnen sich die Sculpturen an einem Seitenportal von S. Martino zu Lucca (irrthümlich schon a ums Jahr 1233 gesetzt): am Thürsturz die Geburt und Anbetung der Könige, im Halbrund darüber die Abnahme vom Kreuz. Abgesehen von den reinen Formen, die mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich contrastiren, offenbart sich der grosse Künstler durch eine höchst edle und geschickte Composition, die die Momente der Anstrengung und des Seelenausdruckes vortrefflich vertheilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet. — Am 29. September 1265 erhielt der Meister den Auftrag zu der Kanzel im Dom zu Siena. Mit seinen Gehilfen und Schülern, b *Arnolfo*, *Lapo* und *Donato*, sowie seinem jungen Sohne *Giovanni* wurde das Werk am 1. März 1266 begonnen und war im November 1268 vollendet. In der Anlage ist sie der Kanzel im Battistero zu Pisa ganz verwandt, aber noch reicher an plastischem Schmuck, achteckig und daher durch zwei Reliefplatten, den Kindermord und eine zweite Darstellung des jüngsten Gerichts, vermehrt. Hier tritt das Bestreben deutlich hervor, das Reliefeld ganz mit Figuren auszufüllen, diese nach dem Vorbild der römischen Sarkophage fast frei auszuarbeiten, in richtigern obgleich noch zu gedrungenen Verhältnissen reihenweise über einander zu ordnen, die Scenen dramatischer zu beleben und zugleich den einzelnen Gestalten einen gesteigerten geistigen Ausdruck zu geben. Doch ist bei dieser Fortentwicklung in dramatischer Belebung und naturalistischer Durchbildung die Arbeit flüchtiger und ungleichmässiger, sind die Reliefs überfüllt. Gegenständlich bedeutsam ist hier das erste Auftreten der allegorischen Darstellung der Künste und Wissenschaften in der mittelalterlichen Plastik; an dem Grossen Brunnen c zu Perugia (1277—80) tritt dann das weltliche Element vorherrschend in sein Recht. Hier war, wie wir sehen werden, sein Sohn Giovanni schon der bestimmende Künstler. Von einem von Niccolò gefertigten Altar im Dom zu Pistoja (1273) scheint nichts erhalten.

Das Auftreten Niccolò's war für die Entwicklung der Sculptur in Toscana, in zweiter Reihe aber auch in Nord- und Süditalien, von entscheidendem Einfluss und zwar unmittelbar durch die zahlreichen Schüler, die er bildete. Für uns scheiden sich unter diesen drei eigenartige Künstlergestalten aus: Arnolfo di Cambio und Fra Guglielmo als Nachfolger Niccolò's und sein Sohn Giovanni Pisano als Reformator.

Von *Arnolfo di Cambio* (1232 geb., der hervorragendste Gehilfe an der Kanzel in Siena, zwischen 1277 und 1281 auch an dem Brunnen zu Perugia mitbeschäftigt, 1277 in Neapel, später in Rom, in Orvieto

und seit 1294 in Florenz als Architekt von hervorragender Thätig-
keit, † 1301 oder 1302) sind noch einige plastische Werke bezeugt.
a Das Grabmal des Cardinals de Braye († 1282), in S. Domenico
zu Orvieto ist schon als das früheste bekannte Beispiel jener bald
allgemein üblichen Wandgrabmäler von Bedeutung. Der Entschlafene
ruht auf einer Bahre, vor der zwei Chorknaben den Vorhang fortge-
zogen haben; darüber unter einem Baldachin die Statue der thronen-
den Madonna (in Gewandung — Krone, Schleier, gegürtetes Kleid —
und Ausdruck eine Juno pronuba!) zwischen zwei Heiligen, die den
knieenden Cardinal der Gnadenmutter empfehlen. Hier noch stärker
als in seinem zweiten gleichfalls mit dem Namen bezeichneten (aber
unter der Beihilfe eines ausdrücklich mitgenannten Genossen *Paulus*
b ausgeführten) Werke, dem Tabernakel in S. Paolo fuori le mure
zu Rom (1285), zeigt sich Arnolfo deutlich als Schüler des Niccolò.
Seine Figuren stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich; sie
haben bei würdiger Gemessenheit und Lieblichkeit im Ausdruck doch
c etwas Unfreies. Auch das Tabernakel in S. Cecilia rührt inschrift-
d lich von Arnolfo her. Ebenso war das ehemalige Grabmal Boni-
facius' VIII. (1294—1303) in St. Peter, das (laut Grimaldi's Be-
schreibung) auch den Typus der Cosmatengrabmäler zeigte, wahr-
scheinlich ein Werk Arnolfo's. Die davon nur noch erhaltene liegende
e Statue das Papstes in den vatic. Grotten zeigt ihn jedoch nicht
auf der Höhe früherer Leistungen dieser Art (Card. Braye).

Verschieden von Arnolfo ist *Fra Guglielmo dell' Agnello* aus Piesa
f (um 1238 bis nach 1313), der Gehilfe des Niccolò an der Arca in S. Do-
menico zu Bologna (vollendet 1267). Die saubere goldschmied-
artige Durchführung und die Gleichartigkeit der Arbeit in sämmtlichen
Reliefs (mit Scenen aus dem Leben der hh. Dominicus und Reginald)
machen es wahrscheinlich, dass Fra Guglielmo allein der ausführende
Künstler war und Niccolò nur die Erfindung angehört. Aehnlichen
Charakter trägt die von Fra Guglielmo allein herrührende Kanzel
g von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja (angeblich von 1270).
Vierseitig und an die Wand angelehnt, ruht sie vorn auf zwei Säulen.
die auf Löwen stehen, an der Wand auf zwei aus tragenden Männern
gebildeten Consolen. Einfacher aber auch nüchterner als sein Meister,
folgt er diesem im Anschluss an die Antike und hat gelegentlich eine
gewisse Innerlichkeit der Empfindung vor ihm voraus. (Später war
der Künstler wesentlich als Architekt beschäftigt.)

Der jüngste Schüler des Niccolò, sein Sohn *Giovanni Pisano* (c. 1250 — c. 1328), giebt der Kunst eine neue Richtung, die in den Fresken Giotto's und in den Bildwerken des Andrea Pisano ihren Abschluss erreicht. Giovanni's Streben ist durchaus naturalistisch: im Gegensatze zu der Anlehnung an antike Vorbilder, mit deren

Hilfe sein Vater und seine Mitschüler wieder zur treueren Wiedergabe der Natur zu gelangen suchten, schöpft er unmittelbar aus der Natur; Lebenswahrheit will er mit seelischem Ausdruck verbinden. Er thut das selbst auf Kosten der Schönheit und Richtigkeit, da ihm eine eigentliche Kenntniss der Anatomie noch abgeht; die Fülle grossartiger und neuer Gedanken drängt ihn zu gewaltsamer, hastiger Bethätigung. Während im architektonischen Aufbau und in der Decoration seiner Monumente die Dürftigkeit und der Mangel an Stilgefühl sich überall da leicht fühlbar macht, wo Giovanni als einer der ersten und grössten Träger der Gothik in Italien neue, originelle Formen zu schaffen sucht, zeigt sich ein vorwiegend malerisches Bestreben in seinen Compositionen: in der Anordnung seiner Reliefs, in den Verkürzungen, in der grossartigen Bewegung, in der Darstellung der auf das höchste gesteigerten Leidenschaften.

Zu seiner vollen Eigenthümlichkeit gelangte Giovanni erst nach längerem Zusammenarbeiten mit seinem Vater. Schon im Jünglingsalter durfte er für halben Gesellenlohn 1266—68 an der Kanzel zu Siena mitarbeiten. Die reichere Scenirung, die lebensvollere Auf- a
fassung, die in diesem Werke gegenüber der Kanzel zu Pisa hervortritt, dem rückwirkenden Einflusse des Sohnes auf den Vater zuzuschreiben, ist jedoch bei dem Alter des ersteren unstatthaft; vielmehr war es die hier hervortretende Richtung des Niccolò, an der der Sohn sich entwickelte und allmählich seinen eigenen Stil herausbildete. An dem zweiten grossen Werke, an dem beide Künstler gemeinsam genannt werden, dem Brunnen auf dem Domplatze zu b
Perugia (vollendet 1280), dürfen wir dem Sohne den grösseren Antheil zuschreiben (der architektonische Aufbau von *Arnolfo*). Die zahlreichen biblischen, allegorischen und parabolischen Relieffiguren zeichnen sich durch lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raum aus; geringeren Werth hat die noch etwas schwankende plastische Behandlung. Die Arbeiten von Vater und Sohn, der eine im Abschluss seiner Kunst, der andere in jugendlicher, zum Theil noch schüchterner Ausbildung seines Charakters, sind meist deutlich erkennbar. Die Bronzegruppe von drei Nymphen auf der Spitze ist von einem gewissen *Rosso* aus Perugia, unter Giovanni's Einfluss. (Im Museum der Universität von Giovanni zwei männ- c
liche Figuren vom Brunnen, sowie drei Wächter am Grabe von einer Auferstehung, grossartig in der Bewegung.)

Die beiden charakteristischen Hauptwerke Giovanni's sind die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja und die ehedem im Dome zu d
Pisa errichtete; jene 1301 vollendet, diese gleich danach begonnen, aber erst 1311 vollendet. Beide sind im Aufbau, in der Anordnung und in den Darstellungen sehr verwandt; die Ueberreste der Dom-Kanzel jetzt im Museo Civico zu Pisa (alte Sacristei von S. Fran- e

cesco) vereinigt (die tragenden Figuren im Camposanto gehören nicht zu der Kanzel, sondern zu einem Monument des Tino di Camaino, vergl. S. 395b). In der flüchtigen Ausführung bekundet sich die Hand von Schülern und Handlangern in noch grösserem Maasse als bei der Kanzel zu Pistoja. Giovanni's dramatisches Talent zeigt sich namentlich in den mit Vorliebe gewählten bewegten Compositionen: in der Kreuzigung, im Jüngsten Gericht und zumal im Kindermord. Der künstlerische Genuss an der leicht und grossartig gestaltenden Phantasie, an dem ergreifenden Ausdruck, der feinen Naturbeobachtung wird nur noch durch Flüchtigkeit und Fehler der Ausführung, stillose Ueberhäufung der Compositionen und Uebertreibung des Ausdruckes beeinträchtigt. Bei den ruhigeren Darstellungen und manchen Einzelfiguren, namentlich an der Kanzel zu Pistoja (man vergl. den Aaron und die Sibyllen, an denen sich Michelangelo begeisterte!) ist der Künstler zugleich glücklicher in den Verhältnissen und feiner in der Durchführung. — In einer ältern Arbeit in Pistoja,
a dem Taufbecken mit drei Tugenden am Sockel in S. Giovanni fuorcivitas erscheint Giovanni noch dem Vater verwandt.

Von den verschiedenen Grabmonumenten, die auf Giovanni zurückgeführt werden, ist nur eines charakteristisch für Giovanni,
b das jetzt in Ueberresten im Pal. Bianco zu Genua aufbewahrte Grabmal der Gemahlin Kaiser Heinrich's VII. Das Grabmal Bene-
c dicts XI. in S. Domenico zu Perugia — dem Monument Arnolfo's im Aufbau verwandt — ist eine schwächliche Arbeit von sienesischer
d Art; ähnlich das Denkmal der hl. Margarete in S. Margherita zu
e Cortona (1362) von *Angelo* und *Francesco di Pietro* aus Cortona. Der
f Altar im Dome zu Arezzo, unglücklich und nüchtern im Aufbau und kleinlich in der Arbeit der zahlreichen kleinen Reliefs aus dem Leben der Maria und der Stadtheiligen, ist gleichfalls nicht von Giovanni, sondern wurde 1369—75 von *Giovanni di Francesco* aus Arezzo und *Betto di Francesco* aus Florenz ausgeführt.

Die Thätigkeit des Künstlers in Norditalien ist durch die bezeich-
g nete Madonnenstatue in der Arena zu Padua beglaubigt. Auch das lebensgrosse Standbild des Stifters Scrovegni scheint hier von seiner Hand zu sein, während das Grabmal desselben († 1328) für Giovanni zu unbedeutend und kleinlich in der Durchführung ist.

Diese Madonnenstatue in Padua, ein paar ähnliche Statuetten in
h der Cap. della Cintola im Dom zu Prato (Silber, ein Abguss in der
i Sacristei) und im Museo Civico zu Turin, ferner die bezeichnete
k Madonna über der Pforte des Battistero zu Pisa (zwischen zwei Heiligen und dem Donator, die von Schülerhand herrühren) und die Halbfigur der Maria mit dem Kinde unter Benozzo Gozzoli's Fresco
l der Schande Noah's im Camposanto zu Pisa erscheinen als wesentlich eigenhändige Arbeiten des Meisters. Eine im kleinsten Maass-

stabe aus Elfenbein gearbeitete Maria, die das die Weltkugel tragende
Kind mit beiden Armen hoch emporhebt, im Museo civico a
zu Pisa, ist eine beglaubigte Arbeit aus d. J. 1299. Sehr charak-
teristische Arbeiten im Stile des Meisters sind zwei Giganten als
Träger des Portals der Kirche von San Quirico am Monte Amiata b
(1298).

Ist schon an den meisten Werken Giovanni's von grösserem Um-
fange eine mehr oder weniger starke Theilnahme von Schülern anzu-
nehmen, so sind eine Anzahl anderer ihm gewöhnlich zugeschriebener
Werke, zum Theil schon nach der Zeit ihrer Entstehung, ausschliess-
lich der Schule oder Nachfolgern des Meisters zuzuschreiben.
Dahin gehört der theilweise sehr rohe bildnerische Schmuck an
der Domfassade wie am Battistero zu Pisa, die Madonna zwischen c
Heiligen in einem Baldachin über einer Thüre des Camposanto d
und die zum Theil recht tüchtigen Statuen an der Aussenseite von
S. Maria della Spina zu Pisa, deren Bau erst kurz nach des e
Meisters Tode begann. Wie andrerseits seine unmittelbarsten Nach-
folger ihr Vorbild zur Caricatur verzerren, bezeugt die Madonna
über der Thür von S. Michele daselbst. — Auch die rohen, aber f
zum Theil gross gehaltenen Decorationen an der Fassade des
Domes von Siena (soweit sie alt sind) gehören seiner Werkstatt g
an. Wohl eigene Arbeit dagegen die Sibylle an der Seite. Die
Statuen, die ihm im Dom und in der Opera zu Florenz, und die Re-
liefs, die ihm an der Domfassade zu Orvieto zugeschrieben werden,
haben gar nichts mit ihm gemein.

Alles in allem gerechnet, ist Giovanni der einflussreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben oder einen andern und befangeneren. Giotto verdankt ihm gewiss mehr als seinem Lehrer Cimabue. Sein Einfluss machte sich durch seine umfassende Thätigkeit rasch in ganz Italien geltend, und aus seiner Kunstrichtung gehen an den beiden Hauptorten Toscana's, in Florenz und Siena, eine Anzahl selbständiger Meister hervor, die die pisaner Bildnerschule beschliessen und zugleich die italienische Gothik auf ihre Höhe und zu ihrem Abschluss bringen. Indem sie zugleich über Toscana hinaus in Süd- und Norditalien thätig sind, geben sie auch hier den Anstoss zu einer wesentlich auf Giovanni Pisano's Vorbilde basirenden localen bildnerischen Thätigkeit.

In Florenz gilt *Giotto* (1267?—1337), der eine specifisch flo-
rentinische Bildnerschule hervorrief; und zwar nicht nur durch den
neugestaltenden Einfluss, den seine malerischen Schöpfungen auf die
gesammte Kunst Italiens ausübten, sondern man giebt ihm auch eine
eigene bildnerische Thätigkeit. Gelegentlich des Baues des Cam-
panile zu Florenz, den er 1334 begann, soll er die beiden untern h

Stockwerke jedes mit einem Kranz von Reliefdarstellungen in kleinen vier- und sechsseitigen Feldern geschmückt haben. Nach Ghiberti's Zeugniss hat er einige eigenhändig ausgeführt, weitaus der grösste Theil ist jedoch erst nach seinem Tode (im Jan. 1337) durch *Andrea Pisano* nach Giotto's Erfindung gearbeitet. Die Uebereinstimmung derselben unter einander und mit Andrea's beglaubigten Arbeiten machen es aber wahrscheinlich, dass dieser den ganzen Reliefschmuck ausgeführt und auch wohl erfunden hat. Composition und plastischer Sinn erregen hier fast geringeres Interesse als der Inhalt, der eine Art von Encyclopädie alles profanen und heiligen Thuns der Menschen zu geben sucht. Bei Anlass der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, die dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst (wie schon am Brunnen von Perugia und früher in den Bildwerken des Battistero zu Parma) hervorrief. Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äussern kann, und der zugleich an sich ein bedeutendes culturgeschichtliches Zeugniss ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

Bei diesem Anlass eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die christliche ist nicht volksthümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Combination und Abstraction Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon deshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Contingent abstracter allegorischer Begriffe hinzu, die ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Alterthum kommt Aehnliches vor, aber anspruchsloser und weniger buchmässig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue Giotto und die Seinigen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt kein Zweifel, dass sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, das die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist! —

Der Vergleich des Reliefs am Campanile mit den ganz verwandten Bildwerken des Nicc. und Gio. Pisano am Brunnen von Perugia zeigt den grossen Schritt, den nach fünfzig Jahren die italinische Kunst vorwärts gemacht hatte: Einfachheit und Geschlossenheit der Composition, Tiefe und Kürze des Ausdrucks, Reichthum der Erfindung, Wahrheit und Mässigung in der Bewegung und in den Verhältnissen zeichnen diese kleinen anspruchslosen plastischen Darstellungen von meist nur einer Figur in einer ähnlichen Weise aus wie die grossen Freskencyklen des Meisters. Auch die Richtigkeit der Proportionen wie die Sauberkeit der Marmorarbeit sind charakteristisch für Andrea Pisano.

Andrea di Ugolino Nini Pisano (geb. 1273 zu Pontedera, 1299 bis 1305 wahrscheinlich Geselle des Giovanni am Dome zu Pisa, nicht aber bei der Mad. della Spina, 1336—43 Bauleiter am Campanile zu Florenz, 1347 u. 48 Dombaumeister in Orvieto, wo ihm irrthümlich die Madonna über dem Portal zugeschrieben wird, † 1348) übertrug das Darstellungsprincip Giotto's, unter dessen nächstem Einfluss er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewusstsein in die bedingteren Formen der plastischen Kunst. Von ihm ist die eherne Südthür am Baptis- a
terium zu Florenz (modellirt 1330, gegossen durch den Venezianer *Leone d'Avanzo*, aufgestellt 1336) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Maassstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen gothischen Stiles; Andrea giebt das Seinige wunderbar in Wenigem, mit dem sichersten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichthum sich überstürzt hatte. Die Heimsuchung, die Enthauptung, die Ueberreichung des Hauptes (bloss zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes sind Motive von einfachster Schönheit. Die acht theologischen und moralischen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heissen, vor allem die Figur der „Hoffnung". — Wegen ihrer Uebereinstimmung mit diesen Reliefs sind die trefflich durchgeführten, edlen Marmorstatuetten des segnenden Christus und der h. Reparata im Museo dell' Opera mit Recht als Werke des Andrea in Anspruch genommen. b
Als Arbeit der Werkstatt ist eine Reihe im Museo Nazionale zer- c
streuter Statuetten zu nennen. (Die ihm nach Ghiberti's Angabe zugeschriebene verstümmelte Statue Papst Bonifaz' VIII. an der inneren Fassadenseite des Doms zu Florenz und die Statuen der Domfassade d
von 1357, jetzt am Eingange der Allee nach Poggio-Imperiale, so- e
wie die Statuetten in Castello, ebendaher, sind nicht von Andrea.) f

Andrea hatte zwei Söhne, die seiner Kunst folgten. Der jüngere *Tommaso Pisano*, erscheint in einem bezeichneten Tabernakel im g
Camposanto zu Pisa nur als ein mässiger Künstler: kleinlich, ohne feineren Sinn für Anordnung und ohne Verständniss für Form. Ihm gehört auch die Votivtafel mit dem knieenden Ehepaar Upe- h
zinghi-Gherardesca im Camposanto (die dazu gehörige Halbfigur Christi, jetzt in S. Cecilia für ihn zu gut und eher von *Nino*). i

Eigenartiger ist der ältere Sohn *Nino Pisano* († vor 1368, angeblich schon der Gehülfe des Vaters an den Thüren des Battistero, in Orvieto kurze Zeit Leiter des Dombaus, dann in Pisa). An die Stelle der schlichten Grösse und Anmuth in den Werken des Vaters tritt beim Sohne ein mehr genreartiger Zug, der am anmuthigsten in ver-

schiedenen Madonnen zum Ausdruck kommt. So in der hoch oben
a im rechten Querschiff von S. Maria Novella zu Florenz angebrachten, bezeichneten Statue, ferner in der Halbfigur einer Madonna,
b die das Kind säugt, in S. Maria della Spina zu Pisa und in der Madonna zwischen Heiligen auf dem Altar dieser Kirche. Auch das
c Museo municipale in Orvieto besitzt eine charakteristische Madonnenstatuette von seiner Hand. Auf die Verwandtschaft der Ma-
d donna über dem Grabmal Cornaro im Chor von S. Giovanni e Paolo zu Venedig zu der Nino's in der Novella, wie auf die der Apostel daneben zur Schule Andrea Pisano's ist neuerdings hinge-
e wiesen. — In Pisa ausserdem in S. Caterina ein reiches, in der Anordnung klares, in der Durchführung der Reliefs wie der Einzelfiguren tüchtiges Grabmonument des Erzbischofs Simone Salterello († 1342); die Holzfiguren der Maria und des trefflichen Engels
f Gabriel in der Kapelle rechts vom Chor. (Eine zweite, geringere Ver-
g kündigung aus S. Francesco im Museo civico.) Die Durchbildung des Details, namentlich die saubere Politur ist ihm wie keinem andern Pisaner Meister eigen. Einem Nachfolger aus seiner Werkstatt ge-
h hört der schöne Crucifixus in S. Michele in Borgo an (1390).

Während Andrea's Söhne das Feld ihrer Thätigkeit in Pisa finden, entstehen in Florenz eine Reihe von Kunstwerken, die ihrem Charakter nach gleichfalls der Schule und Nachahmung des Andrea Pisano angehören, bei denen aber nur für einzelne sich die Namen der Meister nachweisen lassen. Dahin gehören eine Anzahl Grab-
i monumente und Statuen in S. Maria Novella, in S. Croce,
k im Dome, im Museo des Domes und am Campanile. Bemerkenswerth ist darunter die etwas ausdruckslose, aber sonst tüchtige
l Madonna zwischen zwei Engeln über der zweiten südlichen Domthüre fälschlich dem Gio. Pisano zugeschrieben, aber urkundlich von
m *Piero di Giovanni Tedesco* (1399, s. S. 410a); ferner am Campanile die vier Statuen der Südseite, von denen drei dem Maler *Mea*, die vierte
n dem Maler *Giottino* zugeschrieben werden. Auch der Taufstein im Battistero (aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., 2 Reliefs 1371
o hinzugefügt), sowie das Weihwasserbecken im Dome gehören unter diese zwar recht fleissigen, aber wenig erfreulichen Werke, die ohne individuelle Belebung und ohne eigene Beobachtung der Natur in mehr oder weniger stilloser Weise von den Traditionen des Andrea Pisano und des Giotto zehren. In die Reihen dieser Arbeiten, aber mit stärkeren Anklängen an Pisanisches gehört auch das wenig
p bedeutende Taufbecken der Sacristei im Dom zu Volterra. — Auch die Werke des Lombarden *Alberto di Arnoldo* macher hiervon
q keine Ausnahme. Erhalten sind von ihm der Altar im Innern des Bigallo (eine Madonna zwischen zwei Engeln, voll. 1364) sowie das
r Relief der Madonna aussen, dem Battistero gegenüber (1361).

Eine neue Phase der Entwicklung, den Abschluss des gothischen Stils, führt in Florenz der auch als Maler hervorragende *Andrea di Cione*, gen. *Arcagnolo* oder gewöhnlich *Orcagna* (1329—68), herbei. Sein einziges beglaubigtes plastisches Werk, das auf uns gekommen, ist das bekannte Tabernakel in Or San Michele, vollendet 1359. a
Schon sachlich bieten die Sculpturen desselben ein hervorragendes Interesse als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik in Einem Kunstwerke zusammenstellen liess. In plastischer Beziehung tragen sie ein ähnlich grosses Stilgepräge wie die Fresken des Meisters, der mehr noch auf Giotto als auf Andrea Pisano zurückgeht und, obgleich er sie nicht völlig erreicht, doch einen Schritt über beide hinaus thut. Ernst und Grösse der Auffassung, Klarheit und Lebendigkeit der Darstellung sind ihm mit seinen Vorgängern gemeinsam; der strenge, selbst herbe Zug in den Gestalten des Giotto ist auch ihm eigenthümlich; in der Detailbildung, soweit er selbst Hand anlegt, kommt er dem Andrea Pisano nahe, im Verständniss der Formen übertrifft er ihn; im Gegensatze gegen die Reliefs am Campanile und namentlich an der Pforte von San Giovanni ist sein Stil ein rein malerischer. Daher ist er in der Composition reicher, in der Bewegung und im Ausdruck mannigfaltiger und naturalistischer, so dass er (ähnlich wie Giovanni Pisano) in dem grossen Relief des Todes der Maria selbst vor Ueberfüllung und Verzerrung nicht zurückscheut. Die beiden Bildnisse hier (der Stifter und der Künstler) sind schon individuell belebte Gestalten. Das Relief der Maria in der Herrlichkeit erinnert in der herben Schönheit, im Wurf der Gewandung und in tüchtiger naturalistischer Durchbildung schon an die gleiche, um ein halbes Jahrhundert jüngere, berühmte Darstellung Nanni di Banco's am Nordportal des Domes, der es als Vorbild diente.

Nach der Verwandtschaft mit dem Stile des Orcagna galten früher irrthümlich für seine Arbeiten die Statuetten in den Fensterfüllungen von Or San Michele (innen wie aussen), von der Hand b
des *Simone di Francesco Talenti* (1378), sowie die fleissig durchgebildeten Medaillons der Tugenden an der Loggia dei Lanzi, die c
1383—87 von *Giovanni d'Ambrogio* und *Jacopo di Piero* nach den Zeichnungen des *Agnolo Gaddi* ausgeführt wurden. *Sim. Talenti* (und nicht Sim. Ferrucci, dem sie die Tradition zuschreibt) gehört auch die Madonna mit Kind, die 1399 an Or San Michele in der Nische d
der Medici, Speziali e Merciai aufgestellt wurde und jetzt im Innern der Kirche, an der Wand des linken Seitenschiffs steht. — Auch die wesentlich geringeren Grabsteine der Familie Acciajuoli in der Certosa Fiorentina (vor Porta Romana) wurden irrthümlich dem e
Orcagna zugeschrieben. Dagegen steht ihm die grosse Marmorstatue eines spielenden Engels im Museo Nazionale sehr nahe. Im An- f
schluss an Orcagna sind auch die Statuen an der dem Dom gegen-

a überliegenden Seite des Campanile entstanden (irrthümlich Luca della Robbia zugeschrieben); zwei Propheten und zwei Sibyllen, namentlich letztere von einfach edler Gewandung und schönen Köpfen; sämmtlich augenscheinlich von derselben Hand. Von seinem Stil berührt und ihn vorverkündend erscheinen auch die zwei Relieftafeln mit dem Tode Mariä und der Gürtelspende, ursprünglich vom Altar
b der Capp. della Cintola im Dom zu Prato, jetzt in einem Nebenraum der Kapelle befindlich, als deren Schöpfer *Niccolò di Cecco* und dessen Schüler *Sano* gelten (1354—59).



Wie in Florenz, so entwickelt sich auch in dem politisch nachstrebenden Siena während des 14. Jahrh., angeregt durch die Thätigkeit des *Niccolò* und mehr noch des *Giov. Pisano*, ein Zweig der von Pisa ausgegangenen Bildhauerschule, der dem Florentiner an Zahl der Künstler wie an Fruchtbarkeit nichts nachgiebt, durch den weiteren Kreis seiner Thätigkeit jedoch noch übertrifft. In ganz Mittel italien wie in Neapel finden wir sienesische Bildhauer thätig, während dieselben Künstler in Siena selbst meist nur als Baumeister an dem grossen nationalen Monument, am Dome, beschäftigt sind. An innerem Gehalt, Grösse der Auffassung und Verständniss der Form stehen freilich diese Bildner hinter denen von Florenz noch weiter zurück als die gleichzeitigen Maler Siena's hinter den Florentiner Malern. Denn was die Kunst Siena's im 14. Jahrh. auszeichnet, sind wesentlich malerische Qualitäten, die sich in den Bildwerken theilweise zu deren Ungunsten geltend machen. Breite der Erzählung und heitere Auffassung ohne besondere Vertiefung, Anmuth und Zierlichkeit der Gestalten ohne eigentliches Verständniss der Form, saubere Durchführung ohne Grösse und Energie der Arbeit sind in dieser Epoche die charakteristischen Eigenschaften der Bildhauer Siena's. Ihnen fehlen daher auch wesentliche individuelle Verschiedenheiten; eine tüchtige Mittelmässigkeit ist allen gemeinsam, ein wahrhaft grosser Künstler fehlt aber unter ihnen.

Von den Gesellen, die Niccolò Pisano zwischen den Jahren 1266 und 1268 an der Kanzel im Dome beschäftigte, liessen sich drei, Lapo, Donato und Goro, dauernd für den Dienst der Stadt gewinnen. Als dann im J. 1284 Giovanni's Plan zur Fassade des Domes angenommen wurde, bildete dieser Meister bei deren Ausführung eine ganze Schule von Bildhauern aus; daher wurde sein Einfluss für die Entwicklung der sienesischen Plastik maassgebend.

Von den ihrer Zeit berühmten *Ramo di Paganello*, einem Zeitgenossen, und von *Lando di Pietro* († 1340), einem Schüler des Giovanni Pisano, sind keine Werke mehr bekannt. Um so mehr ist uns von *Tino di Camaino* († 1337) erhalten. Zuerst finden wir ihn

in Pisa beschäftigt, wo er 1312 am Taufstein im Dom und in a
der von ihm erbauten Kap. S. Ranieri gleichzeitig an einem nicht mehr erhaltenen Relief arbeitete (das Relief, Maria mit Heiligen, an dieser Stelle ist erst im Jahre 1591 entstanden). Im Jahre 1315 führte er das jetzt in einzelnen Stücken im Camposanto zerstreute Mo- b
nument Kaiser Heinrich's VII. mit der edlen Figur des Todten in liegender Stellung und den Reliefgestalten der elf Apostel aus. Dazu gehören auch die bisher irrthümlich als Theile von Giovanni Pisano's Kanzel betrachteten Figuren, darunter die berühmte „Pisa" und der Christus, die wahrscheinlich den Sarkophag trugen. Auch der tapfere Vertheidiger von Florenz gegen Heinrich VII., der Bischof Antonio d'Orso († 1321), ist durch ein Grabmonument von Tino's Hand im Dom c
zu Florenz verewigt (rechtes Schiff hoch über der zweiten Thür), auf dem die Figur des Verstorbenen sitzend angebracht ist. Daselbst wird ihm auch das verwandte Grabmal des Bischofs von Fiesole, Tedice Aliotti († 1336), in S. Maria Novella (neben der Capp. d
Rucellai) zugeschrieben. Im J. 1324 zog ihn Herzog Karl von Calabrien nach Neapel, wo wir ihm weiter unten (s. Seite 406 d u. ff.) wieder begegnen werden.

Wie Tino so hat auch ein gleichzeitiger Meister *Gano* eine Anzahl Grabmäler geschaffen; von seiner Hand ist das Grabmal des Bischofs von Pistoja, Tommaso di Andrea († 1303), und das des Raniero Porrina († nach 1314) im Dom zu Casole (zwischen Siena u. e
Volterra), letzteres mit dem tüchtigen Standbilde des Verstorbenen. — Ein Meister *Goro di Gregorio* nennt sich 1323 an der mit Statuetten und Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückten Arca di S. Cerbone im Dom zu Massa Maritima. Er ist wohl derselbe wie f
der „Mag. Gregorio de Gregorio de Senis", der sich am Marmorsarkophag des Bischofs Guidotto de Tabiatis im Dom zu Messina nennt g
(1333). — Bekannter ist ein Werk des *Cellino di Nese* (lebte noch 1375 in Pisa): das Monument des rechtsgelehrten Freundes Dante's, Cino de' Sinibaldi im Dom zu Pistoja (1337), das für eine Reihe h
späterer Professorengräber des 14. und 15. Jahrhunderts das Vorbild abgegeben hat oder doch wenigstens das älteste uns erhaltene Beispiel der Art ist. Auf diesen ist der Verstorbene in der Regel im Relief auf dem Katheder vor seinen Schülern docirend dargestellt. Hier ist ausserdem auf dem Sarkophag die lebensgrosse Statue des Rechtsgelehrten inmitten der kleiner gehaltenen Statuen seiner Zuhörer angebracht. Ein zweites Monument des Cellino ist in der Capp. Amannati im Camposanto zu Pisa aufgestellt: das Grabmal des i
Mediziners Ligo Amannati († 1359).

Eine ebenso umfangreiche als bezeichnende Arbeit der Sieneser Meister dieser Zeit ist das Monument des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati, im Dom zu Arezzo, 1330 durch *Agostino di Giovanni* und k

Agnolo di Ventura vollendet. Der architektonische Aufbau ist (als Nachahmung kleiner Elfenbeintafeln) sehr unglücklich: auf zwei Säulen steht eine grosse quadratische Tafel, die mit den in Reihen angeordneten kleinen Reliefs aus dem Leben des Bischofs bedeckt ist und oben die fast verschwindende, gleichfalls nur im Relief gegebene Statue trägt; ein schwerer Giebel krönt das Ganze. Die ornamentalen Details sind gleichfalls sehr gering. Dagegen sind die reichen kriegerischen Scenen in den durchaus malerisch gehaltenen Reliefs schlicht und anschaulich geschildert, voll genrehafter Züge und von fleissiger Ausführung. Die Statuetten dazwischen sind jedoch meist kleinlich gerathen. — Ein Sohn des Agostino, *Giovanni*, zeigt sich in
a einem bezeichneten Relief im Oratorium von S. Bernardino zu Siena als ein kleinlicher und manierirter Künstler. Eine der jüngsten Arbeiten dieses Stils, in dem Kinde schon von feiner, genreartiger Empfindung, ist die Madonnenstatue des *Giacomo da Siena* von 1408,
b im Dom zu Ferrara.

Die umfangreichste Arbeit der sienesischen Schule, deren Ausführung vermuthlich mehrere Jahrzehnte, bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und darüber hinaus, in Anspruch nahm, ist der Fassaden-
c schmuck des Domes zu Orvieto, der als Ganzes wohl die bedeutendste und einheitlichste Leistung der italienischen Gothik genannt werden darf. Sehr mit Unrecht wird er dem Giovanni oder dem Andrea Pisano oder beiden zugeschrieben und auch die Theilnahme anderer Pisaner Künstler, wie des Arnolfo die Cambio und des Nino Pisano, angenommen. Der Charakter sämmtlicher Reliefdarstellungen ist durchaus sienesisch, und da er zwar mehrere Hände, aber doch einen gemeinsamen Zug zeigt, so dürfen wir wohl in *Lorenzo Maitani,* dem Urheber des Entwurfs zur Fassade, dessen Ausführung er 1310—30 leitete, auch den Urheber des Reliefschmuckes sehen. Jedoch wird dessen Vollendung nach dem vorgeschrittenen Stilcharakter der meisten Sculpturen, die bereits die Kenntniss von Andrea's eherner Pforte beweisen, erst durch seine Söhne, die ihm als Baumeister am Dome folgten, und selbst noch durch spätere Künstler erfolgt sein. An den vier Pfeilern zwischen den Portalen sind im Relief die Schöpfung und der Sündenfall, die Verheissung durch die Propheten, die Erlösung durch das Leben Christi, endlich das jüngste Gericht dargestellt; und zwar sind die einzelnen Scenen in wenig glücklicher Weise, nach dem Vorbilde der bekannten Darstellung des Stammbaums Christi, von dem Geäst und Laubwerk eines Baumes umrahmt, dessen Wurzel im Sockel des Baues gedacht ist.

Naive, etwas breite und genrehafte Erzählungsweise, lebendiges Schönheitsgefühl, saubere Durcharbeitung in einem glücklichen Reliefstil ist fast allen Darstellungen dieses in seiner Vollständigkeit einzig

dastehenden Cyklus gemeinsam. Mit diesen Vorzügen der sienesischen Kunst, die nirgends so stark und vortheilhaft zur Geltung kommen, theilen sie aber auch deren schwache Seiten: der liebliche, sinnige Ausdruck artet zuweilen in Süsslichkeit und selbst Charakterlosigkeit aus, und es fehlt an wahrer Energie und Grösse, wie der Darstellung Kürze und Ernst, der Composition Geschlossenheit, der Formenbildung gründliches Studium der Natur mangelt. In den dünnen, reich fliessenden Gewändern ist der Körper zu sehr zur Schau gestellt; die Behandlung des Fleisches ist zu weichlich, Muskel- und Knochenbau treten zu sehr dagegen zurück. — Wie der Stil, wie die lange Thätigkeit des Lorenzo Maitani, seiner Söhne und anderer Sienesen als Baumeister des Domes, so weisen auch die ältesten historischen Angaben über den Fassadenschmuck des Domes: das Zeugniss des Aeneas Sylvius und das der städtischen Behörden von Orvieto, auf sienesische Künstler hin. (Man übersehe nicht die interessanten Zeichnungen für die Fassade, zu einer Kanzel u. s. f. im Museo municipale.) a

Dem Verfall der sienesischen Sculptur im Ausgang des 14. Jahrh. gehören die Statuen an der Aussenkapelle des Pal. Pubblico in b Siena an (1377—81). Der auffallende Archaismus der Gewänder z. B. erklärt sich z.Th. daraus, dass von den 5 Meistern, die sie schufen, bloss einer Bildhauer, die andern Maler und Goldschmiede waren.



Mit der Steinsculptur beginnt auch die Goldschmiedekunst in Florenz wie in Siena seit Anfang des 14. Jahrh. einen grossen Aufschwung zu nehmen. Ihre Entwicklung ist um so interessanter, da sie allmählich auf die Steinsculptur, unter deren Einfluss sie sich rasch vervollkommnet (Andrea's eherne Pforten am Battistero wurden durch Goldschmiede ciselirt und vergoldet), eine Rückwirkung auszuüben beginnt. Eine Reihe hervorragender Bildhauer sind auch als Goldschmiede thätig, und aus den Werkstätten der Goldschmiede gehen nicht wenige tüchtige Bildhauer hervor. Dieser rückwirkende Einfluss zeigt sich in günstiger Weise namentlich in der liebevolleren Durchbildung.

Die Zahl der erhaltenen Arbeiten ist freilich aus dieser Epoche ebenso gering, wie aus dem Quattrocento, da in Zeiten der Noth die Verführung zur Einschmelzung edler Metalle zu gross war. Doch sind gerade einige der prächtigsten und umfangreichsten Werke, silberne Altäre oder Altarvorsätze erhalten; freilich keineswegs immer künstlerisch besonders hoch stehende Arbeiten. Der bekannteste ist der Altar im Museo dell' Opera zu Florenz, der c seine Vollendung und seinen schönsten Schmuck erst durch die Renaissance erhielt. Die Reliefs aus gothischer Zeit (1366—1402) sind von der Hand des *Leonardo di Ser Giovanni*, *Betto di Geri*, *Cristofano di Paolo* und *Michele di Monte*. — Ganz in diese Epoche

a gehört der grosse silberne Altarvorsatz im Dom zu Pistoja, der
1286 begonnen und 1456 vollendet wurde. Die mittlere Tafel ist
von der Hand eines Goldschmiedes aus Pistoja, *Andrea di Jacopo
Ognabene* (1316), die Statue des Heiligen in der Mittelnische von
Gilio da Pisa (1353); die linke Seitentafel (1357) sowie die besonders
ausgezeichnete rechte (1371) ist von florentiner Künstlern,
Pietro di Leonardo und *Leonardo di Ser Giovanni*, der obere Abschluss
mit Maestà und Engelchören von *Nofri di Buto* aus Florenz
und *Atto Braccini* aus Pistoja (1395—99) ausgeführt. — Eine ähnliche
Arbeit eines sieneser Goldschmiedes ist der namentlich durch
b seine köstlichen Schmelzarbeiten ausgezeichnete Altar im Dom zu
Orvieto, von *Ugolino di Maestro Vieri* (1337), von dessen Hand
c auch das schöne Reliquiar im Museo municipale daselbst herrührt;
beide Arbeiten sind denen der florentiner Meister im Aufbau wie
in der Farbenwirkung entschieden überlegen.



Was in Pisa selbst Gutes in dieser Periode geschaffen wurde,
war, wie wir sahen, von der Hand von Künstlern, die unter dem
Einflusse der florentiner Schule gross geworden waren: so namentlich
die Werke des Nino Pisano.

Ein gleichzeitiger pisaner, aber der sieneser Schule nahestehender
Künstler, *Giov. di Balduccio,* fertigte in Toscana die geringen Werke:
d das Grabmal Castruccio († 1321) in S. Francesco zu Sarzana und
e eine Kanzel in S. Casciano bei Florenz. Später ging er nach Mailand,
wo er durch seine langjährige Beschäftigung eine lebhaftere
bildnerische Thätigkeit anregte und ihr den Stil der pisaner Schule
aufprägte. Sein Hauptwerk, den älteren Arbeiten entschieden über-
f legen, ist der Sarkophag des Petrus Martyr in S. Eustorgio; die
Figur des Heiligen von vornehmer Haltung und schönem Typus, dabei
von ausserordentlicher Durchführung (1339). Einzelne der als Karyatiden
dienenden Tugendstatuen zählen zu den besten Bildwerken des
Trecento, die Reliefs dagegen sind von ungleichem Werth, denn an
ihnen sind Lombarden (Campionesen) stärker betheiligt. Andere, wohl
eigenhändige Arbeiten Balduccio's in Mailand sind: das fragmentarisch
g im Pal. Trivulzio erhaltene Grabmal des Azzo Visconti († 1339),
h das Professorengrab des Lanfranco Settala in S. Marco; ferner
i in San Bassano zu Pizzighettone drei feine, jetzt am Hochaltar
angebrachte Reliefs (1330—39.)

Pisanisches Stilgepräge trägt ferner auch die ausserordentlich
k reiche Arca di S. Agostino im Dom von Pavia, begonnen 1362,
gross im Aufbau und sehr durchgebildet in der Arbeit, die von Vasari
irrthümlich dem *Agostino* und *Agnolo* von Siena, von Cicognara ohne
Anhalt den *Massegne* und von Localforschern dem *Bonino di Campione*

(s. unten) zugeschrieben wird; auch hier hat die lombardische Local-
schule wesentlichen Antheil. Die gleichen lombardischen Hände glaubt
man in dem Relief der hl. drei Könige im Querschiff von S. Eustorgio a
zu Mailand (1347) und im Professorengrab des Martino Ali-
prandi († 1339) zu erkennen.

Hauptträger der lombardischen Trecento-Sculptur sind die Bild-
hauer und Steinmetzen von Campione am Luganer See, die *Cam-
pionesen*, welche schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts einen
maassgebenden Einfluss auf den Bildschmuck des Domes von Modena
gewonnen hatte. Die Hauptcentren ihrer Thätigkeit im 14. Jahrh.
sind Bergamo, Verona, Mailand und Monza. In Bergamo schuf
Ugo da Campione das (jetzt stark ergänzte) Grabmal des Guglielmo b
Longhi († 1319) in S. Maria Maggiore, dem auch das vortreffliche
Monument des Bernardo de' Maggi von 1308 im Alten Dom von c
Brescia sehr nahe steht. Hervorragender ist die Thätigkeit von
Ugo's Sohn *Giovanni da Campione*, in dessen Kunstweise besonders die
reichen Portale von S. Maria Maggiore in Bergamo einführen.[1]) d
Den Ausgangspunkt Meister Giovanni's lehrt in Bergamo vor allem
aber die Reihe seiner Reliefs aus dem Leben Christi in genre-
hafter Auffassung, wie die überschlanken Tugenden an den äussern
Ecken des von ihm auch entworfenen kleinen octogonen Baptis- e
teriums neben dem Dom (1340) kennen. — Die Richtung des Gio-
vanni da Campione spiegelt sich dann auch an einzelnen Hauptwerken
der Trecentoplastik Verona's, besonders an den Grabmonumenten
des Cangrande della Scala († 1329) — mit vortrefflicher Reiter- f
statue und historischen Reliefs — und des Mastino II. della Scala g
(† 1351) von S. Maria Antica. — Auch das reichste der Scaliger-
gräber, das des Cansignorio, das 1374 vollendete Hauptwerk des h
Bonino da Campione, ist in seiner Decoration und in seinem Bild-
schmuck für zahlreiche Denkmäler der Lombardei vorbildlich. Der
gleiche Künstlername kehrt am Sarkophag des Folchino de' Schizzi i
(† 1357) an der Front des Domes zu Cremona wieder. In Mailand
zeigt vor allem das Grabdenkmal mit dem Reiterbild des Ber- k
nabò Visconti im Museo archeologico des Castells *Bonino*'s
Stil, dem auch mehrere Sculpturfragmente der gleichen Sammlung
sowie Sepulcralreliefs in S. Marco und an den Visconti-Gräbern in l
S. Eustorgio sich anschliessen. Die besten Arbeiten dieser Rich- m
tung bieten der Sarkophag des Stefano Visconti (erst um 1359)

1) Am Nordportal stammt der untere Theil noch aus der romanischen Zeit, die Portalwandung selbst (1351); die Reiterstatue des S. Alessandro (1353) in der Loggia aber von *Meister Giovanni* (die Detaillirung dieser Halle rührt von dem Goldschmied *Andreolo di Bianchi* [1398] her. Auch am Südportal bleibt der Aufsatz mit seinen zahlreichen Heiligenstatuetten (1360) dem Stile Giovanni's nahe, während das Krönungstabernakel erst 1403 von *Antonius de Alemannia* hinzugefügt wurde. Noch späterer Zeit gehören am Nordportal die Heiligenfiguren der Apostel am Architrav an.

a in S. Eustorgio, und vor allem das Relief über dem Denkmal des
b Salvarino Aliprandi († 1344) in S. Marco. Als Bildhauer war
endlich auch *Matteo da Campione* († 1396), der Hauptmeister der
Fassade des Domes von Monza, thätig. Sein Werk ist dort im
c Innern die jetzt in eine Orgeltribüne umgewandelte Kaiserkanzel
mit ihrem reichen Bildschmuck, dessen interessantester Theil, die
Krönungsceremonie eines deutschen Königs, jetzt im Seitenschiff rechts
neben dem Eingang angebracht ist. Als ein Werk der Campionesen-
schule ist auch der neuerdings in der Dorfkirche zu Carpiano (bei
d Melegnano) aufgefundene ursprüngliche Altar der Certosa von
Pavia (1396) erkannt worden, — eine einfache parallelepipedische
Arca mit acht Reliefs aus dem Leben Mariä geschmückt. — Die
deutschen Anklänge, welche sich schon an diesen Sculpturen fühlbar
machen, werden an einzelnen Theilen des Mailänder Domes we-
e sentlich stärker, so besonders an der Sopraporta der südlichen
Sacristei von dem Deutschen *Hans Fernach* (1393) und auch an der-
jenigen der nördlichen (1391—95), einer Arbeit des *Jacopo da Cam-
pione* († 1398).

Genua ist um diese Zeit im Verhältniss zu seiner Macht und
seiner handelspolitischen Bedeutung noch unglaublich arm an Kunst-
werken. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seiten-
f portal von Mad. delle Vigne ist nur ein Werk zu erwähnen: ein
g Grab des Cardinals Luca Fieschi im Dom, zunächst beim
zweiten Seitenportal rechts oben, mit dem Datum 1336. Der auf vier
Löwen ruhende Sarkophag hat ein fast pisanisch schönes Relief: der
Auferstandene, der von den Jüngern erkannt und angebetet wird.
Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Was Bologna aus dieser Zeit besitzt, beschränkt sich, abgesehen
von der Arca (S. S. 19 a) in der Hauptsache auf die Verherrlichung
seiner weltberühmten Universität, auf die Bologna eigenthümlichen
Professorengräber. Diese Denkmäler sind sich alle im Aufbau
sehr ähnlich: auf dem Sarkophage, der unter einem Baldachin oder
in einer Nische steht oder auch von Consolen getragen wird, ruht die
Gestalt des Todten, während an der vorderen Seite der Gelehrte in
seiner Thätigkeit als Docent vor seinen Zuhörern in Relief dargestellt
ist. Von einem Toscaner, einem für die Zeit mittelmässigen Künstler,
h *Andrea da Fiesole*, rührt das Grabmal Saliceti († 1403) im Kloster-
hof von S. Martino Maggiore und das des Bart. Saliceti († 1412)
i im Museo Civico her. Ebenda finden sich eine Anzahl dieser Gräber
vereinigt; durch lebensvollen Ausdruck und gute Bewegung das vor-
k züglichste ist das des Giov. da Legnano († 1383, bei seinen Leb-
zeiten errichtet), angeblich von den Bildhauern des Altares in S. Fran-
cesco, *Giacomello* und *Pier Paolo Massegne* aus Venedig. (Noch 1495
l begegnen wir diesem Typus im Grabmal Curzio unter den Arcaden

des Universitätshofes zu Padua). Dieselbe Sammlung besitzt,
ausser einem tüchtigen Hochrelief der Anbetung der Hirten, die a
merkwürdige bronzene Colossalstatue des Papstes Bonifacius VIII. b
(† 1303), eine getriebene Arbeit des Bologneser Goldschmieds *Manni*,
die in Auffassung und Behandlung sich noch an byzantinische Vorbilder anlehnt. — Auch die sonstigen Sculpturen gothischen Stils
in Bologna sind vielfach von Fremden gearbeitet. Unter den Urhebern
der ziemlich unbedeutenden Brustbilder von Heiligen am Sockel von
S. Petronio wird ein Deutscher, *Hans Ferrabech*, genannt, dem der c
h. Paulus angehören soll. Von ihm rührt nur das ursprünglich für
den Sockel bestimmte, aber seit 1405 in der 1. Kap. rechts aufgestellte Relief der „Madonna della Pace" her (1393). Von dem Venezianer
Jacopo Lanfrani ist das Grabmal des Taddeo Pepoli († 1347) in d
S. Domenico (Nebenkap. des linken Querschiffes) und das des Juristen Gio. d'Andrea Calderini († 1348) im Museo Civico. e

Sonst geben noch die Sculpturen am obern Theil des Domportals zu Ferrara einen Maassstab für das, was etwa um 1300 und f
später noch unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden erreicht
wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries; darüber im Giebel der
Weltrichter mit Heiligen und musicirender Aeltesten; weiter unten zu
beiden Seiten Abrahams Schooss und der Schlund der Hölle.) Bei
mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Gewandmotive fast
durchgängig energisch und in ihrer Weise schön, das Ganze völlig
aus einem Guss. — Hierher gehört auch das Fassadenrelief an S.
Giuliano mit Scenen aus der Legende des Heiligen vom Ende des g
Trecento.

In den Marken hat Fano im bischöfl. Palast (Eingang) ein- h
zelne interessante Reliefs aus früherer Zeit von der alten Kathedrale.
Das Grabmal der Paola Bianca Malatesta († 1398) zu S. Francesco, i
ein charakteristisches Denkmal später Gothik (der Aufbau nicht mehr
der alte), ist die Arbeit eines gewissen *Filippo Tagliapietra* aus
Venedig (1413).

In Forlì das Relief der Anbetung der Könige und der Lünette
von S. Mercuriale von einem Venezianer, von dem in Venedig selbst k
vielleicht die Anbetung der Könige über einer Nebenthüre der Sa-
cristei von S. M. della Salute und der Traum des Markus im Ma- l
gazin von S. Marco herrührt. m

Das Grabmal G. Visconti da Oleggio († 1366) in der Vorhalle des Domes zu Fermo, eine bezeichnete Arbeit des *Tura da* n
Imola, folgt in der Anordnung den neapolitanischen, im Stil der Arbeit
den venezianischen Arbeiten dieser Art. Von demselben Meister wohl
auch der Wandaltar der h. Spina in S. Elpidio a mare (1371). o

Nächst der pisaner Bildnerschule in den drei Vororten Toscanas

ist wohl Venedig der Punkt Italiens, wo die Sculptur des gothischen Stiles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Die venezianische Malerei des 14. Jahrh., sowohl die noch byzantinische als auch die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung wesentlich hinter der gleichzeitigen Sculptur zurück. Die mangelnde Grossräumigkeit der Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfniss konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung der pisaner Schule ist wohl nicht zu leugnen, obgleich die Tradition, dass Niccolò wie Giovanni Pisano in Venedig thätig gewesen seien, und dass Andrea sogar an der Fassade von S. Marco mitgearbeitet habe, weder urkundlich noch durch die Monumente selbst bezeugt oder nur wahrscheinlich gemacht wird. So
a zeigt die edle liegende Statue des Beato Simeone in S. Simone grande (Kap. links vom Chor) in ihrem Stil Verwandtschaft mit Andrea Pisano, den sie indess an Kraft und Monumentalität übertrifft; aus der Bezeichnung: coelavit *Marcus* hoc opus insigne *Romanus* 1317, erhellt aber, dass der Künster aus Rom stammte — vielleicht ein letzter Sprosse der Cosmaten.

b Man sieht am vorderen Portal von S. Maria de' Frari (Fassade erst 1417 vollendet!) eine treffliche Madonnenstatue (s. S. 405 h), die irrthümlich dem Niccolò zugeschrieben wird, aber wenigstens den Einfluss der pisaner Schule zeigt, der sich am einfachsten auf die Thätigkeit Giovanni's in der Arena zu Padua zurückführen lässt. Ausserdem hat auch der Norden auf die venezianischen Bildner eingewirkt, wie sich dies in der eigenthümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der grösseren Strenge der Gewandung und in den ausgeschwungenen Stellungen kund giebt. Leider fehlt es uns sehr an geschichtlichen Anhaltspunkten, namentlich für die Künstler der hervorragendsten Werke, für den Schmuck des Dogenpalastes und von S. Marco; doch geht aus den wenigen sicheren Daten hervor, dass die Entwicklung in Venedig hinter der in Toscana um mehr als ein halbes Jahrhundert zurück war, und dass die vollendetsten Arbeiten erst geschaffen wurden, als sich bereits in Florenz die Renaissance vorbereitete, ja schon ihre ersten Blüthen trieb.

c Eine Madonna im Vorhofe der Carmeliterkirche, die laut Inschrift 1340 ein Steinmetz *Arduinus* schuf, ist noch auffallend roh. Dass das Kunstvermögen in Venedig damals schon weiter entwickelt war, beweist das fünf Jahre später entstandene namenlose Madonnen-
d relief über dem Portal der Akademie, das in den vollen Formen schon die Eigenthümlichkeit der späteren Kunst Venedigs in sich trägt.
e Ein etwa gleichzeitiger Altar in S. Giovanni e Paolo, im hohen Chor über dem Grabmal Marco Cornaro, erinnert stark an die Schule des Andrea Pisano. Von anderen Bildwerken dieser Zeit nennen

wir noch: die völlig starre Madonna della Misericordia über dem
Eingang zur Confraternità della Misericordia (jetzt Taub- a
stummeninstitut), sowie die beiden Devotionsreliefs, die vollendetsten
einer Reihe ähnlichen Gegenstandes, im Vorhof der Scuola di S. Gio- b
vanni Evang. (1349) und im Kreuzgang des Seminario patriarcale c
(1361). (Ein spätes v. J. 1407, aber noch völlig gothisch befangen, am
Altar des Doms von Torcello.) — Von dem Venezianer *Jacopo Lan-* d
frani, dessen Thätigkeit in Bologna wir um die gleiche Zeit kennen
lernten, hat Venedig selbst nichts aufzuweisen. Als venezianischen
Künstler bezeichnet sich auch *Andriolo de Sanctis* († 1377), Verfertiger
nicht nur der fünf mittelmässigen Statuen an der Aussenwand der auch
von ihm erbauten und geschmückten Capp. S. Felice in S. Antonio e
zu Padua (1372—77), sondern auch mit seinem Sohne *Giovanni* († 1392,
von ihm die Madonnenstatue von 1377 in der Sacristei von S. Maria
dell' Orto in Venedig) der Grabmäler Lupi und Rossi ebendaselbst. f
(Die Statuen am Altar sind 1379 von *Rainaldino* gearbeitet, mit Aus- g
nahme des h. Felix, 2. Figur links, die von *Gio. Minelli* herrührt.)
In den beiden Grabmälern der Carrara (1351) in den Eremi- h
tani zu Padua schuf Andriolo sodann einen Typus, der namentlich
in Venedig weitere Entwickelung erfuhr (vergl. S. 102 m u. ff.) — In
S. Lorenzo zu Vicenza nennt sich ein *Antonio da Venezia* an i
einem Altar mit verschiedenen Heiligenfiguren, die dem Stile der
Massegne verwandt sind. Vermuthlich von demselben Meister ist das
„Antonius q. Nicolai de Venetiis" bez. Altarwerk im Dom (Capp. k
dell' incoronata, v. J. 1448).

Die Thätigkeit der Brüder *Jacobello* und *Pierpaolo delle Mas-*
segne, der hervorragendsten unter den aus jener Zeit bekannten
Künstlern Venedig's, fällt bereits in die beiden letzten Jahrzehnte des
14. Jahrh. Ihre erste Arbeit ist der 1388 in Auftrag gegebene grosse
Marmoraltar zu S. Francesco in Bologna mit zahlreichen Figuren l
und Reliefs; inmitten die Krönung Mariae, von besonderer Schönheit
(vgl. S. 400 k). Von 1394 datiren sodann die Figuren der Apostel, der
Maria und des h. Markus auf dem Geländer, das Chor und Quer-
bau in S. Marco zu Venedig trennt. Aehnliche Statuen, jedesmal m
die Madonna zwischen vier Heiligen darstellend, stehen auch auf dem
Geländer der beiden Seitenschiffe; schlankere, stärker ausgeschwungene
Gestalten. An den Pfeilern des Chors je ein Altar, mit Statuetten, n
die gleichfalls auf die Werkstatt oder auf Nachfolger der *Massegne*
hinweisen. 1399 sind beide Brüder am Dom von Mailand beschäf-
tigt, Giacomo noch 1417, während Pierpaolo 1400—4 das grosse Süd-
fenster am Dogenpalast arbeitet. Von Giacomo's Sohn Paolo rührt o
das Grabmal Jac. Cavalli († 1386, bez.) in S. Giovanni e Paolo p
her und das des Prendiparte Pico († 1394) aus S. Francesco zu
Mirandola ins Museo Estense zu Modena übertragen. — Mit einer q

meist etwas gedrungenen Bildung der vollen Gestalten wird man in den genannten Werken eine ernste Anmuth, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit ersetzen.

Obgleich weder bezeichnet noch urkundlich bezeugt, sind, dem gleichen Charakter nach, ferner in S. Marco die zehn vom J. 1397 da-
a tirten Figuren auf den Schranken vor den Seitennischen des Chors hierherzurechnen. — Ausserhalb S. Marco sind von den Künstlern selbst oder doch aus ihrer Richtung: das Dogengrab Antonio
b Venier († 1400) im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo, das einfache Grabmal von Simone Dandolo († 1360, vollendet 1396)
c in den Frari, das schöne Lunettenrelief über dem Eingang zum
d Vorhof von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes d. T. u. St. Marcus)
e und in der Taufkapelle von S. Maria de' Frari die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf obern Halb-
f figuren des dortigen Altars. (Die fünf untern ganzen Figuren sind etwa 60 Jahre jünger.) — Die Lunette mit dem Relief der Madonna zwischen zwei verehrenden Engeln über der Thür des linken Quer-
g schiffs der Frari, in der Bewegung wie in den weichen vollen Gestalten von lebensvoller Schönheit, geht schon über die Massegne
h hinaus. — Aehnliches gilt von dem Marmoraltar in der 1. Kap. des linken Querschiffs von San Marco, die Madonna zwischen zwei
i Heiligen und (im Relief) je ein anbetender Engel. (Das Reiterstandbild des P. Savelli († 1405) in den Frari ist schon voll des naturalistischen Geistes der erwachenden Renaissance; vgl. S. 103 g u. 105 d).

Für die interessante Reihenfolge von Bildwerken, die den
k Schmuck des Dogenpalastes bilden, bieten die Urkunden über den Bau der Fassade den Anhalt für die Zeit ihrer Entstehung. Sicher sind sie nicht auf den legendarischen Filippo Calendario zurückzuführen; doch lässt sich auch nicht feststellen, ob die Erbauer der Westfassade, *Giovanni Buon* und seine Söhne *Pantaleone* und *Bartolommeo* (1423—38) auch den plastischen Schmuck herstellten oder entwarfen. Im allgemeinen lassen sich die Sculpturen an der Fassade nach dem Wasser noch ins 14. Jahrh., die an der Piazetta dagegen schon in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrh. setzen. Die Capitäle des unteren Geschosses geben in den zierlichen Gestalten innerhalb ihres vollen Blattwerks einen grossen symbolischen Cyklus.
l Das Relief der thronenden Venetia an der Fassade der Piazetta und
m namentlich die grossen Reliefs an den Ecken des Baues: Noah's Schande, Sündenfall und Salomo's Urtheil, sind die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit in Venedig, glücklich für den Raum erfunden, lebendig aufgefasst und von grossem Schönheitssinn zeugend, der sich mit einem bis ins kleine gehenden Naturalismus (Adern und Falten im Körper des Noah) verbindet; was noch fehlt, ist das tiefere

Verständniss und die geistige Belebung der Gestalten, weshalb die Compositionen im Ausdruck noch stumm, in der Bewegung noch zu befangen erscheinen. Schöner gedacht und empfunden als die Darstellung des Urtheils Salomo's ist wohl dieser Gegenstand zu a
keiner Zeit; selbst vor Rafael's bekannter Composition verdient sie in dieser Beziehung entschieden den Vorzug. (Die Gruppe mit Salomo's Urtheil soll inschriftlich von zwei, leider nicht namhaft gemachten, florentiner Bildhauern ausgeführt sein; ob etwa von den am Grabmal Mocenigo in S. Giovanni e Paolo beschäftigten *Piero di Niccolò* [*Lamberti*] und *Gio. di Martino?*) — Von den übrigen Sculpturen stehen die alten Figuren an dem grossen Fenster der Kanalseite diesen Gruppen am nächsten.

Neben diesen Arbeiten steht der reiche plastische Schmuck an der Aussenseite der Markuskirche insofern zurück, als er zum b
grossen Theil wohl erst nach dem Brande im J. 1419 etwa gleichzeitig mit der ersten Thätigkeit des Bartolommeo Buon entstanden ist. Urkundlich war hier in den nächsten Jahren nach 1419 *Niccolò di Piero Lamberti* aus Florenz mit seinem ebengenannten Sohne und einer Schaar florentiner Genossen beschäftigt. Am deutlichsten zeigt sich seine Stilweise, wie sie an der kurz vorher geschaffenen Porta della Mandorla am Dom zu Florenz zu Tage tritt, an den figürlichen und ornamentalen Sculpturen des breiten Friesbandes, das den Mittel- c
bogen umsäumt. Ebenso hat die den letzteren krönende Statue des h. Marcus manche Analogien mit derjenigen im Dom zu Florenz, d
und den Meister des genannten Portales erkennt man wieder in den Engelhalbfiguren über den zwei kleinern Bogen der linken Fas- e
sadenhälfte und in einigen der besonders gut belebten Urnenträgern, f
die unter den Spitzthürmchen als Wasserspeier angebracht sind.

Andere Kirchen und Plätze dieser Zeit enthalten in Lunetten, Capitälen, Brunnenmündungen sowie an Denkmalen noch manches Beachtenswerthe. Den Charakter des Mittelguts übersteigt z. B. das Tympanonrelief der Krönung Mariae von der Kirche S. Carità, jetzt in S. Maria della Salute (sacrestia minore, rechts hinter dem g
Chor), während die (S. 402 b angeführte) Statue der Madonna mit dem h. Franciscus am Hauptportal der Frari weit darüber h
hinausgeht. Beide erinnern an das Urtheil Salomo's am Dogenpalast und könnten Frühwerke derselben Meister sein.



Auf die Entwickelung der Plastik in Neapel hatte der in Folge der Eroberung des Landes durch die Anjous herbeigeführte Zuzug französischer Steinmetzen wenig Einfluss. Abgesehen von einigen architektonischen Details (z. B. die Capitäle der Kapelle S. Aspreno

a im Dome und das Seitenportal von S. Eligio) zeigt sich französischer
Einfluss an der verstümmelten Statue der sogen. Mutter Conradin's
(wahrscheinlich Margarethe von Burgund, Gattin Karl's von Anjou)
b im Museum von S. Martino, ferner an dem stattlichen Denkmal
der Isabella von Aragonien, der Gemahlin Philipp's des Kühnen, in
c der Kirche von Cosenza, wo die Königin auf einer Reise verunglückt
war. Die beiden Gatten sind knieend dargestellt, rechts und links
von der aufrecht stehenden Madonna. Die porträtartigen Züge der
Köpfe und die vornehme Einfachheit der Gewandung erinnern an die
Art der französischen Gothiker.

Auf den Schulstil im allgemeinen scheint Giovanni und später
Andrea Pisano eingewirkt zu haben. Der oben S. 395 a ff. genannte *Tino
di Camaino* (in Neapel von 1325—37 thätig und daselbst verstorben)
arbeitete 1325—26 mit dem Neapolitaner *Gallardus Primarius* († 1348)
d das Grabmal der Königin Maria, Gattin Karl's II. († 1323) in S. M.
Donna regina, sowie 1332—33 das Karl's des Erlauchten von
e Calabrien († 1328) und seiner Gattin Maria von Valois († 1331) in S.
Chiara. Der Schule Tino's wird auch das Grabmal ihrer Tochter
f Maria von Calabrien († 1328), ebenda, zugeschrieben, ferner das
der Catharina von Oesterreich († 1323) im Chorumgang von S. Lorenzo
g und der Sarkophag des Erzbischofs Urso Minutoli († 1333) im
Dome (Capp. Minutoli r. Wand). — Eins der ältesten Werke floren-
h tinischen Gepräges, das Grabmal des Grafen Enrico da San Se-
verino in der Kirche von Teggiano (1335) rührt von den Brüdern
Giovanni und *Pace Bertini di Firenze* her. Ihr Hauptwerk ist das
i figurenreiche Monument König Robert's († 1343) in S. Chiara;
die beiden Engel und die Personificationen der sieben freien Künste
zeichnen sich durch gefällige Formgebung vortheilhaft vor den Durch-
schnittsleistungen der lokalen Werkstätten aus.

Dasselbe gilt von der wohl ebenfalls den beiden Brüdern ange-
hörigen Folge von Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der h.
k Catharina im Orgelchor von S. Chiara, von den Kanzelreliefs mit
l Märtyrerscenen, und den Grabmälern des Lodovico († 1343) und der
Maria von Durazzo († 1366), ebendort; besonders aber von den neun
allegorischen Figuren, die je zu dreien gruppirt den Leuchter
m der Osterkerze in S. Domenico Maggiore tragen (ursprünglich
Tragfiguren von später in die Wand eingemauerten Sarkophagen);
die Behandlung ist der des Taufbeckens in S. Giovanni fuorcivitas
zu Pistoja ähnlich (S. 388 a). Ein merkwürdiges Product der localen,
auf toscanische Einflüsse gegründeten Schule ist die Votivtafel
mit einem Triumph des Todes (1361), die aus S. Teresa ins Museo
n S. Martino übertragen wurde.

Auch sonst haben toscanische Bildhauer starken Antheil an der
reichen Plastik in den neapolitanischen Kirchen gehabt. Soweit die

neapolitanische Sculptur von den gemeinsamen Tugenden des gothischen Stiles, der Würde der Stellung, dem Fluss der Draperien, dem Ernst der Gesichtszüge mit bedingt ist, mag sie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das ist eine gewisse Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung derselben Motive. Eine Menge solcher Gräber in allen älteren Kirchen, hie und da mit Farbenschmuck und Mosaiken. — Mit Anfang des 15. Jahrhunderts beginnt die nachweisbare Thätigkeit des *Baboccio di Piperno* (1351 bis 1435), der vielleicht im Norden geschult war und unter deutschem Einflusse gestanden hatte. Von seiner Hand ist das merkwürdige Grabmal des Lodovico Aldemoresco (err. 1421, s. S. 104 e) in S. Lorenzo a
(innen rechts neben dem Hauptportal), an welchem zum ersten Mal die Familienglieder in Anbetung der Jungfrau und des Kindes dargestellt sind. Ferner in S. Chiara die Grabmäler des Antonio di b
Penna (bez. u. dat. 1423; der Sarkophag in der 1. Kap. r., der dazu gehörige Baldachin zu einem Altar, r. vom Hauptportal, umgewandelt) und der Prinzessinnen Agnes und Clementine (nach 1381), die c
den Uebergang von dem Stil des Trecento zu einem derben Realismus bezeichnen. Auch das pompöse Grabmal Fr. Carbone († 1405) im Dom (letzte Capp. des r. Schiffs), sowie das des Erzbischofs d
Arrigo Minutoli († 1412) in der Familienkapelle ebendort den Haupt- e
altar bildend, dürften von Baboccio herrühren.

Eine eigenthümliche Mischung der Typen des König-Robert-Denkmals und der Reiterdenkmäler in Verona und Venedig zeigt das colossale Grabmal des Königs Ladislaus, mit Reiterstandbild, in S. Giovanni a Carbonari; die Figuren auf den Reliefs, einige in f
riesenhaftem Verhältniss, mit Anklängen an Donatello. Der Meister dieses Werkes wie auch des unvollendeten Grabmals des Seneschalls g
Ser Gianni Caracciolo (1433) ist nicht der mythische Ciccione, sondern *Andrea da Florentia*. Daher die Belebung, die aus dem Ganzen wie den Details spricht. Bezeichnet hat sich Andrea selbst mit grosser Inschrift auf dem Grabmal des Conte Tommaso da San Severino h
(1432) in der Congregation von S. Monaca; der Aufbau erinnert an das von Donatello und Michelozzo geschaffene Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo. (S. 417 b.) Die Portalsculpturen am Dom (1407) und an i
S. Giovanni dei Pappacoda (1415), letztere urkundlich von *Ba-* k
boccio, sind bloss als decoratives Ganzes von Bedeutung. — Die Grabstatue Innocenz' IV. († 1254), im linken Querschiff des Domes, l
stammt von 1318; der Kopf mit dem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priesterantlitz, wie auch das Relief über dem Sarkophag, ist aber erst anfangs des 16. Jahrh. hinzugearbeitet.

Im Dom zu Salerno ist das schöne Grabmal der Königin m
Margarethe (1412), ebenfalls von *Baboccio*, durch die fast völlig erhaltene Polychromie besonders interessant. — Wahrscheinlich ist von

a Baboccio auch das Mittelportal des Doms von Messina (der hohe Aufsatz vom Ende des 15. Jahrh.).

Von dem S. 104 charakterisirten Typus der neapolitanischen Grabmäler erscheinen auch zwei Monumente des deutschen Meisters
b *Gualterius de Alemania* abhängig: das Grabmal Caldora-Cantelmi
c in S. Spirito zu Sulmona (1412) und das des Lalle Camponeschi in S. Giuseppe zu Aquila (1432). Bei beiden bricht in der realistischen Charakterisirung der Porträtfiguren (im letzteren als Reiterrelief!) zuerst in Süditalien die Renaissance durch, während die Sarkophagreliefs (Apostelfiguren und Krönung Mariae) noch ganz im Geist der Gothik gehalten sind.



Mit dem 15. Jahrh. erwacht in der Sculptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei der umständlicher davon gehandelt werden wird), die äussere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der Realismus. Auch die Sculptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Der Ausdruck des Charakters und des Moments in Gestalt, Bewegung und Gewandung wird fortan, wie das Endziel der Renaissancekunst überhaupt, so auch der Sculptur dieser Epoche. Bei der Gruppe und im Relief ist das Streben ebenso auf Mannigfaltigkeit und Contraste der Gestalten und Charaktere wie auf perspectivische Darstellung der Umgebung gerichtet. Dies musste für das Relief eine malerische Auffassungsweise mit sich bringen, die zuweilen bis zur Nachahmung der Malerei in ihren Wirkungen führte und sich daher auch noch der hergebrachten Beihilfe der Schwesterkunst (in der Bemalung und Vergoldung des Ganzen oder, beim Marmor und der Bronze, der ornamentalen Theile und für die Hintergründe) bediente; gegenüber der stillosen Ueberhäufung mit beinahe freistehenden Figuren (wie in den Reliefs der Pisaner Meister) bildet sich jetzt je nach der Eigenthümlichkeit der Schulen und einzelnen Künstler ein sehr mannigfaltiger Stil des Hochreliefs wie des Flachreliefs aus.

Ernst und Ehrlichkeit, Begeisterung und hohe Auffassung der Kunst und ein zuweilen sich verirrender, aber stets von neuem andringender Schönheitssinn verleihen der Sculptur während des 15. Jahrh., der Kunst des „Quattrocento“ oder der Frührenaissance, eine Mannigfaltigkeit und einen Reiz, die den Bildwerken des Cinquecento nicht inne wohnen. Ihr Verhältniss zur Antike, deren Studium sich die Künstler dieser Zeit mit voller Begeisterung und vollem Eifer hingaben, ist dabei völlig naiv und mittelbar. Während sie für die Decoration in den antiken Formen wenigstens den Ausgangspunkt suchten und ihre Motive, ja selbst einzelne Gestalten mit Vorliebe der Antike entlehnten, sind Behandlung, Zeichnung und Modellirung kaum irgendwie vom Alterthum berührt. Diese frische moderne Auffassung ist es vor allem, was in den Werken des Quattrocento so unmittelbar und so viel tiefer berührt als das bewusst antikisirende und verallgemeinernde Streben der Hochrenaissance.

War die Bildnerkunst seit ihrer Wiederbelebung um die Mitte des 13. Jahrh. eine wesentlich toscanische Kunst gewesen, so wird sie im 15. Jahrh. eine specifisch florentinische Kunst, neben der die übrigen Kunststätten, mit Ausnahme von Siena und Padua (-Venedig), nur eine bedingte, zum Theil von Florenz abhängige Richtung verfolgen.

So glänzend die Namen der Künstler sind, die uns gleich am Eingang in die neue Zeit empfangen, und deren Thätigkeit fast gleichzeitig mit dem Anfange des neuen Jahrhunderts beginnt, so hat doch auch hier ein Uebergang stattgefunden. Wir sehen die neue Kunstrichtung von einer kleineren Zahl begabter Künstler vorbereitet und zum Theil auch bereits ausgeübt, ohne dass sich diese von der Befangenheit der pisanischen und giottesken Stilformen völlig frei zu machen wissen.

Ein gewisser *Piero di Giovanni Tedesco*, vielleicht identisch mit dem von Ghiberti gerühmten deutschen Bildhauer, der zwischen 1386 und 1402 am Dombau beschäftigt, seit 1395, Anfangs im Verein mit *Lorenzo di Giov. d'Ambrogio*, dann aber allein die Einfassung der
a zweiten südlichen Thür des Domes zu Florenz arbeitet (auch die Madonna zwischen zwei Engeln in der Lunette ist sein Werk, 1399, vergl. S. 392 m), zeigt in der Ornamentik der marmornen Thürlaibung wie in den nackten Figürchen, die darin zerstreut angebracht sind, bei ziemlich geringem Können einen neuen lebendigen Natur-
b sinn. Ebenso die Sculpturen am Taufbrunnen im Dom zu Orvieto, den Piero 1402—3 im Verein mit *Jacopo di Piero* ausführt (der Deckel 1407 von dem Sienesen *Sano di Matteo*). — Den gleichen
c Charakter hat der Thürsturz über einer Pforte des Pal. Uzzano-Capponi (Via de' Bardi). Eine gefällige, etwas jüngere Arbeit dieser
d Art ist die Mamorthüre im I. Stock des Pal. Vecchio, mit dem Relief der Dreieinigkeit im Halbrund. Weniger gelungen ist in Folge Häufung und Missverständniss der Motive die etwas spätere Sacristei-
e thür von S. Trinita, und die sonderbar antikisirenden Umrahmungen
f der zwei ersten Altäre in S. Giovanni de' Cavalieri. Von besonders kräftiger Bildung und lebensvollem Naturalismus ist die gewundene Marmorsäule für ein Kerzenlicht am Hochaltar von S.
g Maria Novella; hier werden die nackten Knäbchen von dichtem Laubwerk wie von Wellen getragen. Dieselbe Auffassungsweise roher
h an der Laibung der Thür des Battistero in Pistoja.

Niccolò di Piero d'Arezzo († 1456) war in Florenz seit 1388 am
i Dom thätig. Nachdem er die Statue des h. Lucas 1404—6 für das Tabernakel der Notarszunft an Or San Michele gemeisselt (jetzt im Hof des Museo Nazionale), erhält er 1406 eine ähnliche Arbeit in Auftrag wie Piero Tedesco: das zweite nörd-
k liche Portal des Domes; neben ihm arbeiten *Ant. di Banco* und dessen Sohn *Nanni* von Ende 1407 bis Anfangs 1409 daran. Die sitzende Colossalfigur des h. Marcus (1408—1415 für die Fassade gearbeitet, jetzt im Chor, 1. Kap. rechts) zeigt noch starke Abhängigkeit vom Trecento in der starren Haltung, den ungeschickten Verhältnissen, der manierirten Gewandung. Stärker ist dies noch bei den ihm zugeschriebenen Jugendarbeiten in Arezzo der Fall: einer

Lunette an einem Seitenportal des Doms (Madonna zwischen a
Heiligen und Engeln), dem h. Lukas ebenda (sehr verwittert) u. a. m. b
— In eigenthümlichem, schwer erklärbarem Gegensatz dazu stehen zwei kleine, dem Niccolò zugeschriebene Gruppen der Verkündigung:
die eine über der Matthäusnische an Orsanmichele, von höchster c
Anmuth und Weichheit der Formen; die andere, grössere im Museo d
dell' Opera, gebundener und wesentlich verschieden, von einer Ghiberti nahekommenden Vornehmheit in Bewegung und Gewandung und schöner Fülle der Gestalten. Letztere wird neuerdings als Arbeit des *Antonio di Banco* in Anspruch genommen. Eine beglaubigte Arbeit ist dagegen die Marmor-Grabplatte des Franc.
Datini in S. Francesco zu Prato (vor dem Hochaltar, 1410—12 e
ausgeführt), wo Niccolò gleichzeitig auch als Baumeister an der Fassade des Doms erwähnt wird. (Ueber seine Thätigkeit in Mailand s. unten bei der lomb. Sculptur.)

Sein jüngerer Mitarbeiter am nördlichen Domportal, *Nanni d'Antonio di Banco* (1373[?]—1420), von Vasari als Schüler Donatello's bezeichnet, ist vielmehr dessen unmittelbarer Vorläufer. Seine Sta-
tuen an Orsanmichele: der h. Philipp, die Gruppe der vier Heiligen f
(seit 1408), namentlich aber der h. Eligius (1415) sind schon vollendet durchgebildete Einzelstatuen von ernster, zum Theil selbst grosser Haltung und freier Gewandung; was ihnen noch fehlt, ist die volle geistige Belebung. Auffallend ist die Anlehnung an die Antike, namentlich an römische Porträtstatuen. Auch der irrthümlich Dona-
tello zugeschriebene Petrus, ebenda, hat ganz die Merkmale des g
Nanni. Im Dom (Tribuna di S. Zanobi, 2. Kap. rechts) ist die sitzende h
Colossalstatue des h. Lucas, leicht kenntlich an dem ihm charakteristischen müden Ausdruck der Augen (1408—15). Sein Meister-
werk ist das grosse Relief der Madonna della Cintola über dem i
zweiten nördlichen Domportal (von 1414—20), von grossem Aufbau, edler, lebhafter Bewegung, feiner Durchbildung und frischem Naturalismus; dabei von seltenem Schönheitssinn. Nanni kommt in solchen Werken seinen grossen Zeitgenossen ganz nahe. Aehnlich lebensvolle Darstellungen von fast genrehaftem Reiz sind die Reliefs
unter zwei der genannten Nischen an Orsanmichele. k

In der gleichen Richtung ist die Thürlunette über S. Maria l
Nuova (1424), die Krönung Mariae in (jetzt) ungefärbter Terracotta darstellend, ein schönes Werk des sonst nur als Maler und zwar keineswegs vortheilhaft bekannten *Lorenzo di Bicci* (1373—1452). Mehrere gleichzeitig thätige anonyme Künstler, mit stark gothischem Gepräge, die regelmässig in Thon arbeiten, sind mit grösseren Bildwerken fast nur noch in Oberitalien vertreten und werden daher dort behandelt werden. Ein paar besonders gute Thonreliefs der Madonna
in reicher Färbung jetzt im Museo Nazionale zu Florenz und im m

a Museum zu Prato; ebenso tüchtig das Grabmal Royzelli in S.
b Francesco zu Arezzo, jetzt farblos.

Als der erste und hervorragendste Meister der Frührenaissance pflegt neben Donatello *Lorenzo di Cione Ghiberti* (1381—1455) genannt zu werden. Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist des 14. und der des 15. Jahrh. mit einem schon darüber hinausgehenden Zug freiester Schönheit, wie er im 16. Jahrh. zur Blüthe kam. Die beiden Idealisten, Giotto und Rafael, reichen sich über den Realismus hinweg die Hand. In Grossartigkeit und klarer Abrundung der Composition, in reicher, phantasievoller Erfindung, im Pathos der Darstellung wie in der Schönheit seiner Gestaltung und dem Schwunge ihrer Bewegungen ist kein Bildner der Renaissance dem Ghiberti überlegen; aber es ist nicht zu leugnen, dass er diese Vorzüge theilweise auf Kosten der Naivetät, treuer Charakteristik und ernsten Naturstudiums zur Geltung bringt. Ghiberti ist daher früher ebenso überschätzt worden, wie er jetzt gelegentlich unterschätzt wird.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des gothischen Stiles, und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Princips, dem Andrea Pisano nachlebte. Ausser dem Relief mit Isaak's Opfer, das mit derselben Darstellung von Brunellesco concurrirte und dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des Einzelnen beträcht-
c lich überlegen ist (beide im Museo Nazionale), sind die Pforten der
d nördlichen Thür des Baptisteriums (1403—24) aus dieser frühern Zeit. In zwanzig Feldern sind oben Scenen aus der Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter (sitzend) dargestellt. Als Reliefs, die die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unstreitig höher als die viel berühmteren Pforten der Ostthür; sie geben das Ausserordentliche mit viel Wenigerem; selten ist mit der blossen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Maassstab vorschrieb, Grösseres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muss sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Werth abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, dass Scenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Gefangennahme Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend, die Stäupung Christi nicht mehr ihres Gleichen haben. Die untern Figuren, ebenso grossartig gedacht, sind in der Haltung zu gestreckt und im Ausdruck zuweilen gesucht gothisch.

Auch von den beiden von Ghiberti herrührenden Reliefs am
e Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena (1417—27) ist Johannes

vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Werthes, der die Taufe Christi nicht ganz entspricht. — An dem marmornen Sacramentsschrank (des Bern. Rossellino) im Chor von S. Egidio in Florenz ist das Bronze- a
thürchen mit dem schön gedachten Reliefbild des thronenden Christus ein spätes Werk von Ghiberti (1450).

Die Flügel der östlichen Thür des Baptisteriums, die sog. b
„Pforten des Paradieses“ (1425—52), enthalten in grössern Feldern Geschichten des Alten Testamentes. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei dasselbe erlaubt, wie Masaccio; er befreit das Relief, wie dieser die Malerei, von der bloss andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentirenden Darstellungsweise und übersieht dabei, dass diese Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine nothwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgiebt und reflectirt jedes Ereignis und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neu geborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reiz empor. Die befangene gothische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Naturalismus, sondern einem neuen schwungvollen Idealismus Platz. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind wenige; das Lebendig-Schönste ist Ghiberti völlig eigen. Es wäre überflüssig, Einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als auch der Statuetten in den Nischen und der trefflichen kleinen Brustbilder zwischen diesen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

Der eherne Reliquienschrein des h. Zenobius (1432—40)
unter dem Altar in der Tribuna di S. Zanobi des Domes enthält auf c
der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Thür. — Die einfachere und kleinere Cassa di S. Giacinto im Museo Nazionale d
(1428) zeigt bloss an der Vorderseite schön bewegte schwebende Engel. — Auch die eherne Grabplatte des Lionardo Dati († 1423) mit dessen grosser Flachrelieffigur, an der Rückseite des Hochaltars von S. Maria Novella (sehr versteckt), ist als treffliche Arbeit in dieser e
Gattung zu erwähnen. Im Hauptschiff von S. Croce zwei andere Grabplatten, die bronzene des Bart. Valori, † 1427, und die mar- f
morne des Lod. degli Obizzi, † 1424; beide sehr abgetreten.

Nur drei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber genügen, um ihn in seiner Grösse zu zeigen; sämmtlich an Orsan- g
michele. Die früheste, dem Stil der Einzelfiguren an der ersten Thür entsprechend, ist Johannes d. T. (1414), ein Werk voll

Charakter in den herben Formen und Zügen, aber von überreicher,
fast schwülstiger Gewandung, die den Körper versteckt und die
a Haltung schwächlich erscheinen lässt. — Der Matthäus wurde 1420
im Modell vollendet und 1422 unter Michelozzo's Beihilfe gegossen;
eine schön bewegte Gestalt mit würdigen Zügen und sicherer,
grosser Haltung (auch die Marmornische nach Ghiberti's Zeichnung).
b — Die jüngste ist der h. Stephanus (1428), streng in der Behand-
lung und in den Linien und von einem in der Bescheidenheit der
Erscheinung und in dem fast schüchternen Ausdruck ganz eigenthüm-
lichen Reiz. Keines dieser lebensgrossen Standbilder kommt jedoch
den Reliefdarstellungen des Meisters gleich; es macht sich, bei allem
Gefühl für Ebenmaass, Gleichgewicht und Grösse der Erscheinung,
der Mangel eines tieferen Eingehens in die Natur und in den Cha-
rakter, sowie das Streben nach Effect durch Posirung ohne eigent-
liches Motiv und durch Wirkung einer übervollen Gewandung ohne
Rücksicht auf den verhüllten Körper hier im Grossen in viel empfind-
licherer Weise geltend als z. B. in den schon genannten kleineren
Einzelgestalten an den Thüren des Meisters.

Der Entwicklungsgang Ghiberti's zeigt, dass die Kunst im In-
teresse einer neuen gedeihlichen Entwicklung auf seinem Wege nicht
weiterschreiten durfte. In der That war die Richtung, welche die
maassgebende werden sollte und musste, schon bei der Concurrenz
für die erste Thür in der einzigen uns neben Ghiberti's Relief noch
erhaltenen Concurrenzarbeit, in dem Relief des *Filippo Brunelleschi*
(1379—1446) zur Geltung gekommen und hatte, obgleich technisch
wie künstlerisch hinter Ghiberti's Arbeit entschieden zurückstehend,
ebenso viel Bewunderer gefunden wie diese. In diesem Abrahams-
c relief (Museo Nazionale) ist namentlich die nackte Figur des Isaak
und die Gruppe der Diener durch ihren starken und zugleich genre-
haften Naturalismus ein bedeutsames, ganz frühes Denkmal dieser
Richtung. — Gemässigter und edler spricht sie sich in Brunelleschi's
d aus Holz geschnitztem Crucifix in S. Maria Novella (Capp. Gondi)
aus; es ist eine zwar scharfe aber schöne Bildung, auch in dem geist-
vollen Haupte. (Dass er die Modelle der von Luca della Robbia aus-
geführten imposanten Evangelistenfiguren an der Decke der von
ihm erbauten Cappella Pazzi bei S. Croce angefertigt habe, ist eine
irrthümliche Annahme.) — Doch schon hatte der gewaltige Genosse
Brunelleschi's die Sculptur zu beherrschen angefangen.

Es kommt in der Kunstgeschichte häufig vor, dass eine neue
Richtung ihre schärfsten Seiten, durch die sie das Frühere am
unerbittlichsten verneint, in Einem Künstler concentrirt. So ganz
nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende ist aber selten
bei einem Stilumschwung mit der Einseitigkeit vertreten worden, wie

der Formengeist des 15. Jahrh. vertreten ist in *Donato di Niccolò di Betto Bardi* gen. *Donatello* (1386—1466).

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar, und vieles schien ihm darstellungswürdig, bloss weil es eben ist, weil es Charakter hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, aber auch, wo es der Gegenstand zuliess, in seiner grossartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitssinn fehlte ihm nicht, aber er musste sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Selbst die einfach normale Körperbildung muss daneben nicht selten zurücktreten, während er die Einzelheiten der menschlichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

Für das nördliche Domportal wurden bereits 1406 zwei Sta- a
tuetten bei dem jungen Künstler bestellt (vollendet 1408; 1422 die beiden Profilbildnisse von Propheten in den Zwickeln des Giebels). — Für die Fassade war die jetzt in der Tribuna di S. Zanobi des Doms (1. Kap. links) sehr ungünstig aufgestellte sitzende Colossal- b
figur des Apostels Johannes bestimmt (1408—15). Der Künstler zeigt sich hier seinen Concurrenten, selbst dem Nanni, in Grösse der Auffassung und reicher, malerischer Gewandung bereits weit überlegen. Noch gebunden durch die Traditionen des Trecento (namentlich in dem unteren Theile der Figur und der Belebung der Hände) tritt der herrliche Kopf doppelt wirkungsvoll hervor. Der Gedanke an den Moses Michelangelo's, der sich dem Beschauer vor diesem Johannes aufdrängt, ist gewiss kein zufälliger: Michelangelo lebte mit dieser grossartigen Gestalt, die er in Florenz täglich vor Augen hatte. — Aus gleicher Zeit der gross angelegte, in der Durchbildung noch etwas oberflächliche Holz-Crucifixus in S. Croce (l. Querschiff.) c

Neben Ghiberti und Nanni di Banco (s. oben S. 411) wurde auch Donatello zu der monumentalen Ausschmückung von Orsanmichele herangezogen. In den Jahren 1411 und 1412 entstand die Marmorstatue des h. Markus, eine edle Gestalt von beinahe schönen d
Zügen, freier Stellung und Gewandung. (Ueber den Petrus vgl. S. 411 g.) Ein vollendetes Meisterwerk sowohl als Erfindung wie in der einheitlichen Durchbildung ist der berühmte h. Georg, den er im Jahre 1416 e
ausführte, jetzt im Museo Nazionale; durch die leichte entschiedene Stellung und durch treffliche Gesammtumrisse und einfache Behandlung schuf hier der Meister den Typus des reifen Jünglingsalters mit unerschütterlichem Vertrauen auf die eigene Kraft und ein gutes Glück. — Wie eine Vorarbeit dafür erscheint die in demselben Jahre vollendete (bereits 1408 für den Dom bestellte) überlebensgrosse Figur des jugendlichen David, gleichfalls im Museo Nazionale, in der f

steifen Stellung und dem starren Blick, bei aller Tüchtigkeit in der
Durchbildung des Körpers, noch befangen.

Fast ein volles Jahrzehnt war Donatello dann wieder fast aus-
schliesslich für den Dom beschäftigt, auch hier durch monumentale
Einzelfiguren: die Marmorstatuen der Propheten. In dem jugend-
a lichen Johannes d. T. am Campanile (1416) klingt noch die Er-
innerung an den eben vollendeten Georg voll und schön aus; und
wie hier, so ist auch in der etwas späteren, mit *Rosso* gemeinsam
b gearbeiteten Gruppe der Opferung Isaaks und dem nachdenk-
c lich den Kopf aufstützenden Moses (?, beide 1421 in Auftrag ge-
geben) ein noch fast idealer Zug in der Bildung, namentlich der
Köpfe, charakteristisch. Aber gleichzeitig kommt in den vom Künstler
allein ausgeführten Statuen die Richtung auf das Individuelle, in
der Donatello's eigentliche Bedeutung liegt, zum vollen Durchbruch.
Ohne Rücksicht auf das heilige Motiv giebt er seine Propheten als
reine Porträtgestalten in einer der Antike entlehnten Gewandung.
d Schon der jetzt im Dom (l. Schiff) stehende, fälschlich sog. Poggio
Bracciolini (der kaum der 1412 vollendete Josua sein kann; theil-
weise von der Hand eines dritten, geringen Künstlers) und der jüngere,
e aber nahe verwandte Habakuk (?) am Campanile zeigen dieses
f Streben, das in dem Zuccone (fälschlich David genannt) und in dem
g Jeremias (irrthümlich als Salomo bezeichnet, 1423—26) mit brutaler
Rücksichtslosigkeit, aber auch mit gewaltiger Lebendigkeit zum Aus-
druck kommt. Die hässlichen Köpfe sind ganz unmittelbar dem
Volke entlehnt (angeblich die Porträts von Giov. Cherecchini und
Franc. Soderini); die Gewandung ist malerisch reich und voll, mit
tiefen rundlichen Falten, und in wirkungsvollen Gegensatz gegen das
Fleisch gesetzt; die Proportionen sind für den Standpunkt des Be-
schauers berechnet. — Wie Donatello um diese Zeit ein einfaches
Porträt behandelt, zeigt die bemalte Thonbüste des Nicc. Uzzano
h im Museo Nazionale, die erste völlig freie Porträtbüste und zu-
gleich eine der grossartigsten Leistungen der Renaissance in ihrer
Art. — Die edle, in ihren milden Zügen fast fremdartige Bronze-
i figur des h. Ludwig in S. Croce (innen über dem Portal sehr un-
günstig aufgestellt) gehört nach der Behandlung der Gewandung
gleichfalls in diese Zeit (1423 vollendet; gegossen von *Michelozzo*).

Donatello hat fast alle diese Arbeiten entworfen und soweit sie
ihm nicht als gemeinsame Arbeit mit einem anderen Künstler auf-
getragen waren, auch eigenhändig ausgeführt, Mit grösster Sicher-
heit und innerem Behagen, das sich in einer fast skizzenhaften Breite
der Ausführung bekundet, handhabt er hier den Meissel, ändert aber
da, wo neue Aufgaben an ihn herantreten, seine Art der Ausführung
und wechselt das Material, in dem er arbeitet. Er tritt zunächst,
länger als ein Jahrzehnt, in Arbeitsgemeinschaft mit dem Architekten

und Bildhauer *Michelozzo*, der ihm nicht nur als Architekt, sondern auch als trefflicher Bronzegiesser und geübter Marmorarbeiter an die Hand ging. Drei grosse, fast, gleichzeitig in Arbeit genommene, im Aufbau wie in der Anordnung der plastischen Theile verwandte Grabmäler, das Aragazzi-, das Brancacci- und das Cosciamonument, wurden früher als gemeinsame Schöpfungen der beiden Meister angesehen. Aber das Aragazzi-Denkmal im Dom zu Montepulciano a
(1427—36) gehört urkundlich ausschliesslich dem Michelozzo (vergl. S. 437 f). Dasselbe gilt, namentlich was die Ausführung betrifft, auch von dem Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel (in b
Pisa gearbeitet um 1427), im Aufbau an die gothischen Grabmäler Neapels (S. 104) sich anschliessend, in der Ausführung flüchtig; von Donatello ist nur das kleine Relief mit der Himmelfahrt. Der bei weitem grössere Antheil gebührt Donatello an dem Grabmal des Baldassare Coscia („Johannes, quondam Papa XXIII.") im Baptisterium zu Florenz, das wahrscheinlich von dessen treuem An- c
hänger Cosimo de' Medici in Auftrag gegeben wurde. Von 1425 bis 1427 finden wir Donatello mit Michelozzo daran thätig, und bald darauf war das umfangreiche, orginell aufgebaute und sehr durchgebildete, Werk vollendet. Schön und Donatello's würdig ist die in Bronze ausgeführte Gestalt des Todten, seinen Charakter tragen auch die Putten mit der Inschrift; die allegorischen Reliefﬁguren unter dem Sarkophage sind zu einfach und nüchtern für Donatello, stimmen vielmehr mit Michelozzo's beglaubigten Arbeiten. Die Madonna vielleicht von *Portigiani*.

Wie Michelozzo hier als Architekt und Marmorbildhauer für und neben Donatello thätig war, so führte er gleichzeitig auch als Giesser seine Modelle aus. Im Jahre 1423 hatte Donatello das Modell der Statue des h. Ludwig gearbeitet, das Michelozzo goss; 1426 fertigte dann Donatello die Bronzegrabplatte des Bischofs von Grossetto, Picci, im d
Dome von Siena; eine ähnliche Grabplatte des 1432 verstorbenen e
Giovanni Crivelli, Archidiaconus von Aquileja, befindet sich in Araceli zu Rom, leider sehr abgetreten. Schon 1425 vollendete Donatello für den Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena eines der Re- f
liefs, die ausserordentlich lebensvolle Darstellung der Uebergabe des Hauptes Johannes' beim Mahle des Herodes. Von seiner Hand sind hier auch drei köstliche kleine Engel und die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens, die zu des Künstlers reizvollsten Gestalten gehören. (Eine Wiederholung des schönsten Putto im Museo Nazionale zu g
Florenz.) In dieser Zeit (sicher nicht als Jugendarbeit) entstand das durch sein ungewöhnliches Schönheitsgefühl und seine höchst originelle, reiche Renaissancedecoration ausgezeichnete grosse Steinrelief der Verkündigung in S. Croce zu Florenz; die netten Kinder- h
gruppen auf dem Gesimse verrathen sich als Geschwister der Engel

an den Kanzeln und am Sieneser Taufbrunnen. (Eine dritte, stark
beschädigte Gruppe, ursprünglich über der Mitte, jetzt in dem kleinen
a Museum von S. Croce, 1. Hof, Refectorium.)

Im J. 1428 erhielten Donatello und Michelozzo wieder gemeinsam
b den Auftrag zu der Kanzel, die aussen an einer Ecke der Fassade
des Domes zu Prato in sehr origineller Weise angebracht ist; doch
erst 1434 scheint die Arbeit daran ernstlich begonnen zu haben, die
1438 fertig wurde. Auch hier ist die Erfindung entschieden von
Donatello. Architektonisch und in dem ornamentalen Schmuck ist
die Kanzel ein Hauptwerk der Frührenaissance. Die tanzenden Engel,
die in den sieben Abtheilungen zu kleinen Reigen sich verbinden,
sind zwar von etwas plumper Form und flüchtig und verschiedenartig
in der Durchbildung (was auf Kosten ausführender Hände, wie die
des *Portigiani*, kommt), aber doch von lebendiger decorativer Wirkung.
(Man beachte das köstliche, fast überreich belebte Bronzecapitäl Donatello's
unterhalb der Kanzel.) — Vielleicht auf Grund dieser Arbeit
erhielt Donatello 1433 den Auftrag zu einer der Sängertribünen
für den Dom zu Florenz, an der er bereits 1433 arbeitete, und die Anfang
1439 schon aufgestellt war. Sie befindet sich jetzt, wie die von
c Luca, im Museo dell' Opera. Auch hier sind wieder, wie in Prato,
auf vier verschiedenen Tafeln singende und tanzende Kinder dargestellt;
(in der Ausführung verrathen sich verschiedene Schülerhände.)
Gefälliger und feiner durchgebildet ist die Schöpfung Luca's; aber
man übersehe über der flüchtigen Behandlung, den derben Gestalten
der Bürschchen und den Uebertreibungen bei Donatello
nicht die Kühnheit in der Erfindung, den grossen Zug in der Bewegung
und die ausserordentliche Lebenswahrheit und Mannigfaltigkeit.
An ihrer hohen Stelle mussten gerade die mehr flüchtige Anlage,
die sehr originelle farbige Behandlung der Decoration und des
Hintergrundes wie die perspectivische Verkürzung der Figuren von
besonders günstiger decorativer Wirkung sein (wie schon Vasari bemerkt
und wie die neue Aufstellung bestätigt).

In das J. 1432 fällt eine Reise Donatello's nach Rom. Hier ent-
d stand (ausser der oben genannten Grabplatte) das grosse Marmortabernakel
in einer der Sacristeien von St. Peter: unten, zur
Seite der mit einem älteren Madonnenbilde geschlossenen Thür, Engel
in Verehrung; darüber in flachem Relief die Grablegung Christi, eine
höchst dramatisch belebte, vortrefflich geschlossene und klare Composition.
Wie dieses Monument beweist, änderte dieser Aufenthalt in
Rom die Auffassung und das Formgefühl Donatello's nicht. Das Studium
der Antike hatte den Künstler lebhaft nach ihrer inhaltlichen
Seite angeregt, aber schon vor dieser Reise, wie die 1425 vollendeten
Arbeiten am Taufbecken in Siena bekunden. In dieser Zeit vor dem
römischen Aufenthalte 1432 müssen nach der Reinheit der Formen und

nach dem Motiv ein paar für Cosimo ausgeführte lebensgrosse Bronzen entstanden sein: David und Armor, jetzt im Museo Nazionale.
Der David, eine der vollendetsten Schöpfungen des Meisters, ist die a
erste völlig frei behandelte nackte Statue der Renaissance; sie athmet den Geist der Antike so voll und rein wie kein zweites Werk
des Künstlers. Wohl noch vor dem David ist die Amorstatue ent- b
standen, ein zwar weniger anziehendes, aber in der Durchbildung des Nackten nahezu gleich treffliches Werk, dessen barocke Drapirung auf missverstandene antike Vorbilder (eines Harpokrates) zurückgeht. Gerade um 1425 zeigt sich in einer Reihe von Werken Donatello's der stärkste Einfluss der Antike, namentlich in der Architektur und in dem Anschluss, ja selbst der Entlehnung von antiken Figuren und
Motiven. Das Herodiasrelief in Siena (s. Seite 417 f) ist besonders cha- c
rakteristisch dafür. Die meisten ähnlichen Arbeiten, sowie die ersten Madonnenreliefs des Künstlers, die in diese Zeit fallen, befinden sich in den Sammlungen des Auslandes. — Von den in Italien erhal-
tenen Bronzebüsten, sämmtlich im Museo Nazionale zu Flo- d
renz, trägt die eines jungen Mannes einen grossen Cameo (aus Mediceerbesitz) vor der Brust; sie steht nach der Behandlung zeit-
lich dem David nahe. Die Bronzebüste einer alten Frau mit ge- e
schlossenen Augen, offenbar ein arrangirter Abguss über das Gesicht einer Todten, scheint nach der Faltengebung ein Werk aus Donatello's späterer Zeit (man vermuthet darin Ginevra Cavalcanti, Gattin
des ält. Lorenzo dei Medici). Ein jugendlicher Bronzekopf ist interessant f
als frühe Arbeit in der Art des marmornen David. Grossartig ist der wohl
als Marsyas gedachte Barbarenkopf mit klagendem aufwärts gewandtem g
Blick, schon ein späteres Werk. Eine in Kupfer getriebene, vergoldete
Büste des San Lussorio in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa, schon h
vor 1429 vollendet, ist durch den ausführenden Handwerker verdorben.

Wie für die Mediceer so war der Künstler gleichzeitig auch für verschiedene andere Familien in Florenz mannigfach beschäftigt. Ein reicher Schatz von Marmorwerken befindet sich in Pal. Martelli.
Das Wappen der Familie im Treppenhause, ein prächtig stilisirter i
Greif auf flachem Schild, das ein Mann um den Hals trägt, mag um 1440 entstanden sein. Die im Treppenhause ebenda aufgestellte
Statue des David liess der Meister unvollendet, angeblich weil k
er den linken Arm verhauen hatte; das einzige erhaltene Beispiel der Art von Donatello[1]. Ebendort zwei Marmorwerke desjenigen Motivs, das der Künstler noch weit häufiger als den
David und in mannigfachster Weise behandelt hat, eine Büste l
und eine Statue Johannes d. T. Letztere gehört, wie eine ver- m

1) Für die Martelli fertigte D. auch die bekannte silberne Patera (jetzt im South Kensington Museum). Das Modell des David in Casa Martelli besitzt das Berliner Museum. Der Schwertgriff in der Armeria zu Turin ist eine Fälschung.

a wandte Marmorstatue des Museo Nazionale (um 1412), noch der früheren Zeit des Meisters an. Beide stellen Johannes als jugendlichen Asketen mit herben Zügen, mageren und eckigen Formen dar; die ältere Statue des Bargello ist dabei in der Bewegung noch be-
b fangen. — Im geraden Gegensatze dazu geben die Marmorbüste im
c Pal. Martelli (die Arbeit eines Nachfolgers, wahrscheinlich *A. Rossellino*) und die Reliefbüste aus Sandstein im Museo Nazionale
d die heiteren, selbst schönen Züge eines frischen Knaben wieder. (Eine
e Anzahl verwandter Kinderbüsten der Chiesa dei Vanchetoni, im Museum zu Faenza wie im Auslande sind gleichfalls Arbeiten von *Desiderio* und *Ant. Rossellino.*) — Als den Prediger in der Wüste stellt Donatello den Täufer in zwei Statuen dar, die seiner späten
f Zeit angehören: in der Bronzestatue im Dom zu Siena (vollendet
g 1457) und in der Holzfigur in den Frari zu Venedig (1451), beide in ähnlicher Weise derb realistisch aufgefasst, aber namentlich die erstere von packender Gewalt. Der letzteren schliesst sich eine herbe
h Holzstatue des h. Hieronymus im Museum zu Faenza an. Die gleiche Auffassung und Behandlungsweise zeigt auch die Holzstatue
i der h. Magdalena im Baptisterium zu Florenz, ein Werk
k seiner mittleren Zeit. Die Bronzegruppe der Judith über dem Leichnam des Holofernes (um 1440) wirkt in ihrer jetzigen Aufstellung in der Loggia de' Lanzi (seit 1504) wenig vortheilhaft; sie musste Michelangelo's David Platz machen. Als eine der frühesten profanheroischen Freigruppen wie wegen der naturalistischen Durchbildung und der Flachreliefs am Sockel ist sie von vielseitigem Interesse.

Vor seiner Uebersiedelung nach Padua fertigte Donatello zu-
l nächst den schon oben erwähnten Schmuck der alten Sacristei von S. Lorenzo. Hier ist das Plastische meist von ihm, und zwar ist dieses so glücklich der Architektur angepasst, dass man ein persönliches Einverständniss mit Brunelleschi annehmen kann. Der
m Marmorsarkophag des Gio. di Bicci de' Medici war schon 1428 nach Donatello's Entwurf von Gehilfen ausgeführt. (Der Marmortisch darüber, der Altartisch und die Altarschranken sind Arbeiten von Schülern und Gehilfen Brunelleschi's und Donatello's.)
n In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, die freilich jetzt unter der weissen Tünche mit ihrer malerisch gedachten Räumlichkeit und ihrer zer-
o streuten Composition ärmlich aussehen. Hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom Besten sind die vier Rundreliefs der Evangelisten in den Lunetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Thiere stehen. Ueber den beiden Pforten zu den Nebenräumen der Sacristei sind auf
p farbigem Grunde je zwei lebensgrosse Heilige dargestellt. Dies
q Alles ist von Stucco, die Büste des h. Laurentius über der Thür

aus Thon. Die beiden Pforten von Erz enthalten in einzelnen a
Feldern je zwei Apostel oder Heilige; obwohl flüchtig, unciselirt und durch die Aehnlichkeit der Composition in allen den kleinen Feldern ermüdend, sind diese Figürchen doch ausserordentlich mannigfaltig sowie sehr energisch und bedeutend gebildet und zusammengestellt.

Im J. 1443 erhielt Donatello einen Ruf nach Padua, der ihn ein Jahrzehnt hindurch fern von seiner Heimath hielt. Nicht der Auftrag auf das Reiterdenkmal des Gattamelata, wie man bisher annahm, sondern ein durch den in Padua (als Verbannter) lebenden Palla Strozzi vermittelter Auftrag zur Herstellung eines Chorlettners im Santo führte ihn 1443 nach Padua, wo er in diesem Jahre schon an der genannten Arbeit mit andern Meistern, worunter ein *Bartol. di Domenico* und ein *Giov. Nani* aus Florenz, als Architekt und Steinplastiker beschäftigt war. Ende 1443 erhielt er den Auftrag auf das Crucifix, und im April 1446 wurde ihm die Errichtung und Ausschmückung eines neuen Hochaltars übertragen, der 1448 schon provisorisch aufgestellt werden konnte und 1450 geweiht wurde. Den
reichen Bronzeschmuck dieses Altars führte er unter der Beihilfe b
einer beträchtlichen Zahl von Schülern und Gehilfen aus. (Von ihnen sind die bedeutendsten: *Giovanni di Pisa*, *Urbano da Cortona*, *Antonio di Cellino da Pisa*, *Franc. del Valente* und der Maler *Niccolò Pizzolo*). Auch ein (zerstörter) Baldachin mit Steinsculptur an den Wänden und der Decke wurde unter seiner Leitung hergestellt. Die
Reliefs sind: zwölf schmale Tafeln mit musicirenden und singenden c
Engeln, zum Theil von grosser Lieblichkeit, zwei Darstellungen der Pietà (eine davon eine schlechte, Donatello fernstehende Arbeit, wie auch zwei der spielenden Engel), die Evangelistensymbole, deren Ausführung ausschliesslich Schülern zufiel, eine grosse, sehr energisch
gehaltene Grablegung Christi in bemaltem Stein, sowie die vier d
köstlichen langen Bronzetafeln, die in sauber durchgeführtem Flach- e
relief je ein Wunder das h. Antonius inmitten zahlreicher Figuren zur Darstellung bringen. Klarheit und Mannigfaltigkeit der Gruppirung und der Charakteristik, Reichthum der Erfindung und dramatische Schilderung finden sich in wenigen andern Werken des Künstlers in gleicher Weise vereinigt. Unter den grossen Figuren sind einzelne, in denen der Entwurf des Meisters durch die Ausführung von Schülerhänden mehr oder weniger getrübt ist, andere jedoch von grosser Schönheit; vor allem der Diakon Daniel. Im J. 1895 sind die einzelnen Theile des Altars, der im 17. Jahrh. fortgenommen und dessen Bestandtheile in der Kirche zerstreut waren, wieder in einem vom Architekten Boito auf Grund der urkundlichen Behelfe reconstruirten Bau vereinigt worden. (Der neue Altar kann die ursprüngliche Anordnung nicht getroffen haben. Nicht nur ist er in den Formen und Ornamenten zu zierlich, auch die schablonenhafte

Zusammenstellung aller zwölf Puttentafeln und andererseits die viel zu hohe Aufstellung der zwei grossen Bronzetafeln auf der Rückseite sind eine unglückliche Lösung. Auch fehlt der von Säulen getragene Baldachin, von dem in den Urkunden die Rede ist.)

Dieser jahrelangen Anwesenheit in Padua, die Donatello's Namen in Norditalien bekannt machte, wie in seiner Heimath, verdankt er auch den Auftrag zu dem Reitermonument des 1443 in Padua verstorbenen Condottiere Erasmo dei Narni, gen. Gattamelata, den ihm der Sohn Antonio (wahrscheinlich 1446) ertheilte. Erst nach Vollendung des Altars konnte der Künstler mit aller Kraft an dem Monument arbeiten; 1450 waren Guss und Ciselirung vollendet und 1453 erfolgte die Aufstellung auf dem gleichfalls von Donatello entwor-
a fenen Steinsockel. War schon die Herstellung eines ehernen Reiterstandbildes in rein technischer Hinsicht ein grosses und neues Wagestück für jene Zeit (die Aufgabe wurde seit dem Alterthum zum ersten Male wieder an einen Künstler Italiens gestellt), so war auch die Darstellung eine schwierige Aufgabe, der kein Zeitgenosse so gewachsen war wie Donatello. In jenen Gegenden war man an Reiterdenkmale (Grabmäler der Scaliger in Verona und Reitermonumente in den Frari zu Venedig) gewöhnt, aber erst Donatello belebt Ross und Mann vollständig und zwar diesmal ohne jede capriciöse Herbheit, in einem wahrhaft grossartigen Sinne. Der schwere kurzgebaute Gaul ist geradezu ein Pferdeporträt; der Reiter aber hat bei vollendeter Individualität eine so grosse Feinheit und Anspruchslosigkeit in der Haltung wie in den Zügen, eine so ernste Ruhe, dass er darin womöglich den Colleoni noch übertrifft. (Man beachte auch die reizenden Putten an dem reich dekorirten Sattel.)

Nach seiner Rückkehr nach Florenz schuf der hochbetagte
b Meister noch die Kanzeln in S. Lorenzo, die sich frei auf je vier Marmorsäulen erheben. Die jetzige sehr ungeschickte Zusammenstellung der Bronzetafeln erfolgte erst im 17. Jahrh., und dabei wurden einige rohe Compositionen, die sich leicht kennzeichnen, eingeschmuggelt (aus Holz; Geisselung und Verspottung Christi, sowie die Evangelisten Johannes und Matthäus, letzterer nach Ghiberti). In ihren einzelnen Theilen sehr ungleich, selbst was den Maassstab der Figuren betrifft, zum Theil durchaus unplastisch, gedrängt, im einzelnen oft energisch hässlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingsfestes, der Jammer bei der Kreuzigung u. a. m. ist auf ungemein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht; edel und fast gemässigt ist nur etwa die Grablegung. Am Obergesimse sind die lebensfrohen Putten und die quirinalischen Pferdebändiger wie die Centauren, welche die Inschrift (OPVS DONATELLI FLO.) halten, mehr oder weniger freie

Nachbildungen von antiken Bildwerken. Die grosse Verschiedenheit der einzelnen Reliefs erklärt sich auch hier aus dem Umstande, dass die Ausführung Schülern überlassen blieb und erst nach Donatello's Tode beendet wurde: neben *Bertoldo*, den schon Vasari nennt, lässt sich namentlich auch *Bellano's* Hand darin erkennen, auf den man (wohl irrthümlich) mehrere Compositionen als selbständige Arbeiten hat zurückführen wollen.

Erst nach der Rückkehr können auch die eigenthümlichen Marmorreliefs im Hofe des Pal. Medici entstanden sein, vergrösserte a Nachbildungen von antiken Kameen und Reliefs. In der plumpen Ausführung zeigen sie einen Künstler wie den Meister des Grabmals Lombardi in der Mediceerkapelle von S. Croce.

Als Donatello im Frühjahr 1466 (fast achtzigjährig) starb, hatte sein gesunder Realismus bereits siegreich die Plastik von Florenz durchdrungen und verbreitete sich über ganz Italien. Zahlreiche Schüler hatte er gebildet, und kaum ein jüngerer Künstler seiner Umgebung hielt sich ganz von seinem Einflusse fern. Dies gilt auch für einen nur wenig jüngeren Künstler, der sich eine Schule in seiner eigenen Familie gross zog, die durch ein Jahrhundert ihre Eigenthümlichkeit bewahrte, und durch Schönheit und echten Schwung der Form und des Gedankens eine viel allgemeinere und Donatello's Einfluss glücklich ergänzende Einwirkung ausübte.

Dieser Künstler ist *Luca della Robbia* (1400—82), ein Bildner in Thon, wie die Welt keinen grösseren gekannt hat. Sein Name ist eng verbunden mit der Erfindung, den Thon zu bemalen und zu glasiren, wodurch der Architektur ein ebenso wirkungsvolles als billiges Mittel monumentaler Decoration an die Hand gegeben wurde. Wie sehr schon von den Zeitgenossen die Schönheit und die Vortheile dieser Robbiaarbeiten erkannt und ausgenützt wurden, geht aus dem Umstande hervor, dass sie nahezu die Hälfte von allen in Florenz und der Umgegend erhaltenen Bildwerken des Quattrocento ausmachen. Luca selbst suchte jedoch in der Thonbildnerei keineswegs sein letztes Ziel; er benutzte seine Erfindung als ein leichtes und wirkungsvolles Mittel zur Decorirung architektonischer Räume und behandelte diese dem entsprechend; seine bedeutendsten Aufgaben hatte auch er in Marmor und Bronze auszuführen. Seine Stellung unter seinen Zeitgenossen verdankt er in erster Linie der Innigkeit des Ausdrucks und der hohen Schönheit, die seinen Gestalten bei aller naturalistischen Durchbildung stets innewohnt, wie der stilvollen Behandlung des Reliefs, worin kein anderer Künstler der Renaissance ungesucht und naiv den Alten so nahe gekommen ist, obgleich seine Arbeiten kaum eine Benutzung der Antiken zeigen.

Das früheste beglaubigte Werk Luca's ist die weltberühmte Orgelbalustrade für den Dom von Florenz, jetzt im Museo dell' Opera b

(1431 bestellt, 1437 voll. und 1438 aufgestellt): singende, musicirende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das 15. Jahrhundert anmuthreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Geberde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig; andere Stücke nüchterner, sodass die Ausführung theilweise von Mitarbeitern herrühren muss.

Wie hier so hat Luca auch in den folgenden Jahren noch mehrfach gemeinsam und in Concurrenz mit Donatello Arbeiten für den Dom geliefert; von diesen sind jedoch nur zwei unfertige Reliefs im
a Museo Nazionale erhalten, die Befreiung und die Kreuzigung Petri, schöne und lebensvolle Compositionen von klassischen Gestalten
b (beg. 1438). Gleichzeitig (1437—39) entstanden die fünf Reliefs mit den Vertretern der Wissenschaften an der dem Dom gegenüberliegenden Seite des Campanile, als Abschluss der Arbeiten des Andrea Pisano, mit denen sie so viel Aehnlichkeit zeigen, dass einige vielleicht nach Vorlagen dieses Meisters geschaffen wurden.

Der Eingang der nördlichen Sacristei des Domes erhielt durch Luca seinen plastischen Schmuck (nach dem glasirten Thonrelief der
c Auferstehung im Thürbogen, vergl. S. 427 b) in den bronzenen Thürflügeln. Luca trat (1446) gemeinsam mit *Michelozzo* und *Maso di Bartolommeo* († um 1456) an die Stelle des säumigen Donatello; zwei Jahre später war der Rohguss vollendet, der bis 1461 liegen blieb, wo Maso's Bruder *Giovanni* die Ciselirung bis 1463 besorgte; erst 1465 ging Luca allein an die Vollendung der schmucklosen Rückseite, die 1467 im Verein mit Michelozzo erfolgte. In quadratischen Feldern sind, nach einem Modell Michelozzo's auf Grund genauer Bestimmung des Domvorstandes, oben Maria mit dem Kinde und Johannes d. T. zwischen Engeln, darunter die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter dargestellt, sämmtlich sitzend zwischen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Einrahmung dieser Reliefs ausserdem ein kleiner Kopf. Die Eintheilung ist keine recht glückliche: die Felder sind zu gross und stören in Verbindung mit dem kräftigen Relief die einheitliche Wirkung; auch hat die Wiederkehr ähnlicher Motive in allen Feldern etwas Ermüdendes. Jede einzelne Composition, für sich betrachtet, hat dagegen grosse Schönheiten, von der technischen Vollendung des Gusses ganz abgesehen. Von den frei vorspringenden Köpfen in der Einrahmung sind einzelne lebensvolle Porträts. Die Ciselirung (durch *Giovanni di Bartolommeo*) hat den Charakter der Arbeit zuweilen nicht unerheblich verändert.

Auch im Grabdenkmal hatte Luca Gelegenheit, seine eigenartige Kunst zu zeigen: 1456 erhielt er den Auftrag auf das Monu-

ment des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1457 vollendet), jetzt in S. Trinità zu Florenz. Der einfache Sarkophag, an dessen Vorderseite zwei dem Ghiberti (und mehr noch denen B. Rossellino's am Brunigrabmal) sehr verwandte Engel schwebend die in runder Einrahmung angebrachte Inschrift halten, steht in einer flach schliessenden Nische mit den Halbfiguren Christi, der Maria und des Johannes an der Rückseite. Die Gestalt des Verstorbenen ist von edler Ruhe und schöner Haltung. Eigenthümlich ist die Umrahmung: ein gemalter und glasirter (nicht plastischer) Fruchtkranz von reizender Zeichnung und Färbung. — Eine frühere (1442), in ähnlicher Weise in verschiedenem Material ausgeführte Arbeit ist das Tabernakel in der Kirche von Peretola vor Porta al Prato. Zwei Engel b stehen neben der Bronzethür (mit Christus als Schmerzensmann), darüber in der Lunette die Pietà; dies in Marmor ausgeführt, während ein Theil der Umrahmung und der Grund des Pietà-Reliefs bemalt und glasirt sind. Aufbau wie Haltung der Figuren zeigt etwas gesucht Architektonisches und dadurch Unbelebtes, gesteigert durch eine gewisse Nüchternheit der Marmortechnik.

Luca's Ruf und Popularität gründen sich jedoch vor allem auf seine glasirten Thonarbeiten. Die Verwendung von bemalten und gebrannten Terracottabildwerken als billigem und leicht herzustellendem Schmuck architektonischer Räume war bereits im 14. Jahrh. aufgekommen; es fehlte aber an einem Mittel, sie wetterbeständig zu machen. Dies erreichte der Künstler durch die Glasur, d. h. durch Anwendung von Schmelzen über dem bemalten Thon, die die Malerei nicht nur gegen das Wetter sicherten, sondern ihr zugleich einen eigenthümlichen Glanz und Durchsichtigkeit verliehen. Dadurch eigneten sich diese Bildwerke ganz besonders zum decorativen Schmuck von Wandflächen. Die Abhängigkeit von der Architektur, die Anspruchlosigkeit sowie die Leichtigkeit, im Thon den künstlerischen Ausdruck wiederzugeben, lassen diese glasirten Thonarbeiten vielleicht als die stilvollsten und gleichmässigsten Leistungen der Renaissance auf dem Gebiete der Reliefdarstellung erscheinen. Es sind allerdings selten die höchsten Aufgaben und Ziele, die Luca hierin verfolgt hat; seine Schule konnte daher auch nicht die Stätte des Fortschritts im grossen sein; allein was er gab, so bedingt es sein mochte, es war in seiner Art vollendet. Er lehrt uns die Seele des 15. Jahrh. von der schönsten Seite kennen. Der Naturalismus liegt auch hier (wenigstens bei Luca selbst und zum Theil auch noch bei Andrea) zu Grunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stil nahe bringt und seine lange und gleichmässige Fortdauer ermöglichte. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen, einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. Und, was man ja

nicht übersehen möge, fast jedes Werk ist ein neu geschaffenes Originalwerk. Nur die spätere Zeit lebt von den Vorbildern des Luca und Andrea oder dritter Künstler.

In ihrem Anschluss an die Architektur sind die meisten Robbiaarbeiten in Relief ausgeführt und zwar meist in classischem Hochrelief; erst in etwas späterer Zeit kommen auch Freifiguren vor. Die Färbung unter der Glasur von eigenthümlich zartem Schmelz, die auch der leisesten Modellirung beinahe vollkommen folgt, ist vorwiegend weiss, der Grund gewöhnlich blau mit theilweiser Vergoldung (als Nachbildung der Marmorreliefs); daneben kommen noch grün, violett und gelb vor (zum Theil in verschiedenen Nuancen), aber vorwiegend in den Nebensachen und Details, namentlich in den reizenden Blumen und Fruchtgewinden, die die Reliefs in mannigfacher Weise zu umrahmen pflegen. Die gewöhnliche Annahme, dass erst die spätere Zeit auf reiche Färbung der Figuren ausgegangen ist, ist eine irrthümliche. Gerade frühe Arbeiten Luca's sind von reicher Färbung. Allerdings beginnt erst nach 1500 (gleichzeitig mit der Verschlechterung der Glasur) die Vorliebe für völlig farbige und dann meist bunt und unruhig wirkende Bemalung, neben der die gleichzeitig aufkommende Beschränkung auf die weisse Glasur unangenehm kalt und einförmig wirkt; Kopf und Hände blieben dann meist unglasirt, damit man ihnen eine naturtreue Bemalung geben konnte.

Luca hat als Schöpfer dieser eigenthümlichen Gattung der florent. Plastik, die wesentlich aus ihm ein Jahrhundert lang Anregung und Leben empfing, auch die feinsten und vollendetsten Werke geschaffen.

Zu seinen frühesten Arbeiten dieser Art wird der Schmuck der
a seit 1429 von Brunelleschi erbauten Capp. Pazzi in S. Croce gerechnet: die Medaillons der Kuppel mit den Evangelisten (um 1430 bis 1435), von reicher und sehr kräftiger Färbung, sind so ernst und gross in der Erfindung, dass man sie dem Brunelleschi hat zuschreiben wollen. (Eine freie Wiederholung lieferte der Künstler, sehr viel
b später, für eine Kapelle in S. Giobbe zu Venedig, [erb. 1471]; hier sind die Evangelisten in halber Figur genommen; das Fremdartige in den Typen weist wohl auf die Ausführung durch die Hand eines Dritten). Sie sind zweifellos frühe Arbeiten; wesentlich später sind die zwölf Apostel an den Wänden, weiss auf blauem Grunde, die in ihrer unruhigen Gewandung und in einer zuweilen beinahe schwächlichen Lieblichkeit der Typen die Theilnahme *Andrea's* verrathen (um 1470—78). Die Figur Gott-Vaters aussen über dem Eingang ist wieder eine prächtige Gestalt von der Hand des Luca aus seiner mittleren Zeit.

Wie hier so lieferte Luca eine cassettirte Decke auch für die 1448
c durch Michelozzo errichtete Capella del Crocefisso in S. Miniato. Ebenda ist auch der architektonische Schmuck der Decke der Cap.

di S. Jacopo von Luca's Hand (zwischen 1461 u. 66): vier Medaillons mit den Reliefs der Cardinaltugenden, jugendlichen Gestalten von grösstem Liebreiz, in schöner Umrahmung. a

Ausser diesem plastischen und decorativen Schmuck gewölbter Decken sind die Arbeiten Luca's meist Reliefdarstellungen in Lunetten oder Tabernakel mit Madonnenreliefs. Die beiden frühsten urkundlich beglaubigten Arbeiten dieser Art sind im Dom über den b beiden Sacristeien die Auferstehung (1443) und die besonders gross gedachte Himmelfahrt Christi (1446—50) — beide fast ausschliesslich weiss auf blauem Grunde, durch die feinabgewogene Composition und innere Belebung besonders wichtig. In der südlichen Sacristei c zwei köstliche knieende Engel (1448). Urkundlich geht ferner auch die schöne Lunette von S. Domenico in Urbino (1449) auf Luca d zurück; die Madonna zwischen dem h. Dominicus und Petrus Martyr; weiss auf blauem Grunde. In der Kirche zu Impruneta bei Flo- e renz befinden sich, je unter einem kapellenartigen Baldachin von Michelozzo (vergl. S. 180 f und 229 k) zwei grössere Tabernakel von hoher Schönheit. In einem Nebenraum ein Relief (ursprünglich in einem f der Tabernakel): Maria und Johannes, unter dem Kreuz, zur Seite schwebend je ein Engel, eine Composition von höchstem Adel und von tiefster Empfindung; gegen 1460 entstanden. Ferner in Via dell' Agnolo: Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen und g zwei Engeln, farbenreich und früh. Die lieblichste von allen, eine Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln verehrt, über der Thür von S. Pierino, ist kürzlich in das Museo Nazionale übertragen, h beides frühe Arbeiten, noch vor 1443. Hier sind ferner die herrliche Madonna vor der Rosenhecke (in ganzer Figur), die lebensgrosse i Maria mit dem nackten Kinde mit einem Apfel in den Händen, ein k Rund mit der Madonna zwischen anbetenden Engeln, eine Anbetung l des Kindes, eine ähnliche Darstellung mit Engeln und ein kleineres m Madonnenrelief (letztere beide im vorderen Robbia-Zimmer) köstliche Werke seiner Hand. Sodann, aus S. Maria Nuova übertragen, ein klei- n nes Madonnenrelief mit reicher Vergoldung des Grundes, sowie ein zweites mit der hockenden Maria in ganzer Figur. Auch an dem Schmuck von Orsanmichele betheiligte sich der Meister: die vier o Medaillons mit Wappen oberhalb der Statuennischen sind hier seine Arbeit: das Wappen der Zunft der Aerzte (Relief der Maria mit dem Kinde, ganze Figuren, um 1440), das der Seidenwirkerzunft (ein Thor von zwei Engeln gehalten), das der Magistratura delle Arti (die flor. Lilien, urk. 1462) und das nur gemalte und glasirte Wappen der Zunft der Steinmetzen (um 1440), von köstlicher Zeichnung der Ornamente und feinster, sehr origineller Farbenwirkung. Ein früheres Madonnenrelief, in fast frei gearbeiteten Figuren, in der Kirche des Ospedale degli Inno- p centi ist etwas befangener Sehr beliebt war eine kleine Madonnen-

composition, von der zahlreiche Wiederholungen vorkommen, z. B. im Architrav einer Thür Michelozzo's aussen (in der Ecke rechts) am Hos-
a pital von S. Maria Nuova. Als Arbeiten Luca's sind auch (nach dem Costüm um 1460) die Büste eines Knaben, sowie das Relief-
b porträt eines jungen Mädchens im Museo Nazionale (2. Zimmer) zu bestimmen; namentlich erstere den besten Büsten eines Desiderio gewachsen.

Auch die schönste Gruppe der Renaissance, die Begegnung von
c Maria und Elisabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja, ist nach Innigkeit der Empfindung, Schönheit der Gestalten und feinster naturalistischer Durchbildung ein späteres Werk des Luca.

Diese glasirten Arbeiten haben denselben Charakter wie die Marmor- und Bronzewerke des Meisters: stilvolles Hochrelief, einfache und klare Composition in schönen Linien, Gestalten von einem dem Ghiberti verwandten Adel und Schönheitsgefühl bei grösserer Schlichtheit und Naturwahrheit, hohem Ernst und Innigkeit im Ausdruck, der auf lebhafte Bewegung und Erzielung stärkerer dramatischer Wirkung verzichtet. Für Luca's monumentalen Sinn ist es bezeichnend, dass weder er noch seine Schüler ihre Erfindung in nennenswerther Weise für das Kunstgewerbe verwerthet haben, obgleich gerade Luca's nur gemalte und glasirte Thonbilder (vergl. Museo dell' Opera, Orsanmichele, Impruneta u. s. w.) fast die gleiche Technik zeigen wie die Majoliken (s. unter „Decoration").

In der gleichen Richtung bewegte sich die Kunstweise von Luca's Neffen und Schüler *Andrea della Robbia* (1435—1525). Von Luca unterscheidet ihn die grössere Weichheit der Formen und ein noch stärker ausgesprochenes, jedoch fast einförmiges Streben nach Lieblichkeit. Andrea ist fast ausschliesslich Terracottabildner. Während seiner ungewöhnlich langen Lebensdauer hat er selbst und haben unter seiner Leitung die Schüler, die er unter seinen Söhnen heranbildete, eine ganz ausserordentliche Zahl von Kunstwerken geschaffen. Stil und Behandlungsweise wandeln sich nur sehr allmählich (in ungünstiger Weise) ab, während sich der Kreis der Darstellungen erweitert: Friese an der Aussenseite oder im Innern von Gebäuden, Altäre, Sacristeibrunnen, Fussböden, aber auch einzelne Freifiguren, freilich meist in Verbindung mit Altären oder wenigstens mit der Architektur, kommen zu den schon von Luca gepflegten Gebieten. In der Färbung verschmäht Andrea weit mehr als Luca die Buntheit; seine Figuren sind fast sämmtlich einfach weiss auf blauem Grunde; die ursprüngliche Vergoldung selten erhalten, in späterer Zeit fehlend.

Dass Andrea auch im Marmor Tüchtiges leisten konnte, beweist
d die einzige bekannte Arbeit dieser Art: der Hochaltar in S. Maria delle Grazie vor Arezzo (um 1485). Doch macht sich in der

Anwendung von verschiedenfarbigem Marmor und Porphyr, in der Umrahmung des Ganzen durch einen Fruchtkranz von glasirtem Thon, wie in der überreichen Behandlung der Formen und der Gewandung, eine Uebertragung des Stils der glasirten Terracotten auf den Marmor geltend.

In Arezzo selbst sind im Dom mehrere Altäre durch Vasari als a
Werke Andrea's beglaubigt; unter ihnen ist die Darstellung der Dreieinigkeit besonders schön und des Künstlers selbst würdig. — Seine Meisterwerke sind die grossen Altäre in dem Wallfahrtsorte Verna b
oberhalb Arezzo: die Verkündigung, die Anbetung des Kindes, die Kreuzigung, die Madonna della Cintola und die Himmelfahrt Christi, meist frühere Arbeiten (etwa seit 1478).

In Florenz gehören zu den früheren und hervorragendsten Arbeiten Andrea's die bekannten Medaillons mit den Wickel- c
kindern am Friese über der Halle der Innocenti, die einen unerschöpflichen Schatz von heiterer Anmuth darbieten (angeblich schon vor 1463, dem Charakter nach könnten sie aber sehr wohl später sein). — Im Hofe die herrliche Lunette mit der Verkündigung, ein d
Werk der mittleren Zeit, um 1490; daher reich bewegt in der Gewandung. Die in ähnlicher Weise am Fries der Loggia di S. e
Paolo (im Baue von 1489—95), gegenüber von S. Maria Novella angebrachten Medaillons mit Heiligenfiguren (mässige Werkstattarbeiten) stehen hinter der tiefempfundenen (farbigen) Thürlunette f
unter der Halle, welche die Begegnung des h. Dominicus mit dem h. Franciscus darstellt, wesentlich zurück. Neuerdings ist ihm die bemalte, gleichfalls wenig bedeutende Thonbüste des Protonotars Almadiano im Museum zu Viterbo (von 1502) zugeschrieben; g
doch wird die dafür angeführte Urkunde von anderer Seite als fragwürdig bezeichnet.

Unter den fast zahllosen Madonnendarstellungen sind als *Andrea*'s Arbeiten beglaubigt die edle Composition im Portal des Doms zu h
Prato (1489) und die weit geringere Madonna über dem Eingang in den Dom zu Pistoja (1509, wohl schon durch die Söhne Andrea's i
ausgeführt). Frühere, z. Th. von Verrocchio beeinflusste Madonnenreliefs von holdem Liebreiz im Chor von S. Maria Nuova, im Museo k
dell' Opera, im Museo Nazionale (zwei) u. s. f. l

Grössere Altäre von ähnlichen Vorzügen in der Osservanza bei Siena, in der Mad. del Buongonsiglio zu Prato, im Stadt- m
haus zu Gradara, in S. Maria degli Angeli zu Assisi, in Santa n
Fiora (Mad. della Cintola), in der Collegiata zu Fojano (derselbe o
Gegenstand); die Büste Christi in der Sacristei von S. Croce zu p
Florenz und der Altar in der Mediceerkapelle daselbst, die Pietà über dem Eingange zum Monte di Pietà (bei S. Spirito) u. a. m. q

Andrea hatte nicht weniger als fünf Söhne, die ihn in seiner

künstlerischen Thätigkeit unterstützten und ihm folgten. Wie weit sie an seinen späteren Arbeiten betheiligt sind, und wie viele der jetzt als Werkstattarbeiten Andrea's bezeichneten Werke diesen Söhnen (oder anderen uns nicht bekannten Gehilfen?) angehören, ist nach den ganz dürftigen Nachrichten über ihr Leben — abgesehen von Giovanni — nicht zu entscheiden. Doch erscheint es sehr wahrscheinlich, dass manche Arbeiten, die jetzt noch dem Andrea gegeben werden, wesentlich von Dritten ausgeführt wurden; so ver-
a schiedene Altäre in Volterra, in Citta di Castello, Barga u. s. f.

Girolamo wurde durch Franz I. nach Frankreich gezogen, wohin ihm *Luca d. j.* folgte, nachdem er mit *Mattia* zusammen im Auftrage Rafael's den Fussboden in den Loggien und anderen Gemächern des
b Vaticans in glasierten Fliesen hergestellt hatte. Von beiden werden auch plastische Arbeiten erwähnt. Von *Luca* die bezeichnete Madonna zwischen den hh. Michael und Antonius (1499) im Appartam.
c Borgia des Vaticans, eine sehr unbedeutende Arbeit. Der erst neuerdings bekannt gewordene *Fra Mattia della Robbia* fertigte urkundlich 1529 einen grossen Altar mit der Krönung Mariä zwischen
d Heiligen in der Collegiata a Montecassiano (bei Macerata) und
e wahrscheinlich auch den Verkündigungsaltar in S. Maria del Soccorso zu Arcevia (nach 1530), sowie einen lebensgrossen Cruci-
f fixus in S. Maria delle Grazie ebendort. Er steht in diesen geringen Arbeiten dem Giovanni in seiner späten Zeit am nächsten. Der Dominikaner *Fra Ambrogio* (zweifelhaft ob ein Sohn des An-
g drea) fertigte 1504 für S. Spirito zu Siena eine Gruppe der Anbetung der Hirten in freien und bemalten (aber nicht glasirten) Thonfiguren, die in einer grottenartigen Nische aufgestellt sind; eine hinter den ähnlichen Gruppen seines Bruders Giovanni und namentlich des G. Mazzoni sehr zurückstehende Arbeit. Ebenda, tüchtiger und von
h herbem Naturalismus, der Altar mit dem Crucifix, worunter Hieronymus und Maria von Egypten; vielleicht gleichfalls von Ambrogio?

Der eigentliche Repräsentant der jüngsten Richtung der Robbia-Schule ist *Giovanni della Robbia* (1469—1529?) An Zahl der Arbeiten seinem Vater nahe kommend, hat er anfangs ganz in dessen
i Art geschaffen, wie der schöne Brunnen von 1497 in der Sacristei von S. Maria Novella beweist. Auch später hat er wohl die seinem betagten Vater zufliessenden Aufträge vielfach ausgeführt. Giovanni erscheint als der Meister, der dieser letzten Entwicklungsphase ihren eigentlichen Charakter giebt, wenn auch keineswegs so ausschliesslich wie Andrea der zweiten und Luca der ersten Periode dieser eigenthümlichen Kunstgattung. Seine Werke sind meist reich bemalt, und ihre unruhige Wirkung wird noch vermehrt durch die regelmässig ohne feinere architektonische Gliederung vermittelte Umrahmung von schweren bunten Frucht- und Blumengewinden. Auch

ist die Glasur meist weit geringer als in der älteren Zeit (die Köpfe vielfach gar nicht glasirt). Die Figuren sind rundlich und in der Haltung meist steif und schwerfällig; die Gewandung ist motivlos, der Ausdruck unbelebt und im Gegensatze zu dem holden Liebreiz der Gestalten des Vaters eher herb oder gezwungen. Wo seine Arbeiten farblos sind, wirken sie durch ihre weisse Farbe flau und charakterlos.

Giovanni's Hauptwerk ist der berühmte Fries über der Halle des Ospedale del Ceppo zu Pistoja (1514—25). Während die a Rundreliefs (1525) in den Bogenzwickeln nur geringe Werkstattarbeiten sind, zeichnen sich die Reliefs des Frieses mit den Werken der Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, durch gute dramatische Erzählung in figurenreichen Scenen aus. In dieser späten und im Aufbau und naturalistischer Durchbildung schon weit hinter Luca's Arbeiten zurückstehenden Compositionen kann man noch die Mässigung in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Consequenz der Färbung war ferner das Verzichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspectivischen Hintergrund, der ohne grosse Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen[1]). Ueberhaupt ist

---

1) Die besondere Beliebtheit, der sich die Robbia-Sculpturen in den weitesten Kreisen erfreuen, veranlassen uns, in folgendem eine Uebersicht über die namhafteren in Italien erhaltenen glasirten Thonbildwerke zu geben.

Florenz, Dom: Lunetten der Auferstehung (1443) u. der Himmelfahrt (1446) über den beiden Sacristeien; leuchterhaltende Engel in der südl. Sacristei (1448); sämmtlich von *Luca*.

Museo dell' Opera: Lunette mit Gott-Vater zwischen zwei Engeln (nicht plastisch, vielleicht nach einem Entwurf *Baldovinetti's* in *Luca's* Werkstatt glasirt); Madonna mit 2 Engeln (*Andrea*, urk. 1489) und ein h. Zenobius zwischen 2 Engeln (1495, Werkstatt *Andrea's*).

SS. Apostoli: Ciborium (*Andrea*).

Badia: Maria mit dem Kinde über dem Hauptportal (*Ben. Buglioni*).

S. Barnaba: Portallunette (*Giovanni*).

S. Croce: Freifiguren der hh. Franciscus und Bernhard in der Sacramentskap.; Thürlunette, Büsten von 2 Heiligen und Altar mit Mad. zw. Heiligen (spät) sowie ein Madonnenrelief (nach *Verrocchio*), sämmtlich in der Cap. Medici; Büste Christi in der Sacristei (*Andrea*); Altar mit Maria zw. Heiligen in der Cap. Pucci (*Giovanni*); Deckengewölbe mit den Evangelisten (*Luca*) Reliefs der Apostel (*Luca* und *Andrea*), Lunette mit Gott-Vater und Cassettendecke der Vorhalle (*Luca*) der Cap. Pazzi.

S. Egidio (S. M. Nuova): Tabernakel mit der Madonna (*Andrea*).

S. Gaetano: Portallunette mit der Madonna in der Unterkirche (*Luca?*).

S. Jacopo di Ripoli: Lunette mit Maria zwischen den hh. Jacobus und Dominicus (*Giovanni*).

S. Lucia de' Magnoli: Portallunette (*Giovanni*).

S. Maria Novella: Sacristeibrunnen, das Hauptwerk seiner Art (*Giovanni*, 1497); Altar mit Christus als Gärtner in den Klosterräumen (*Giovanni*).

S. Miniato: Decke der Cap. del Crocifisso (*Luca*, 1448); Decke mit Medaillons in der Cap. del Card. di Portogallo (*Luca*, 1461—1466); Crucifixus im Chor (*Giovanni?*).

Ognissanti: Portallunette mit der Krönung Mariä (*Giovanni*).

Oratorio della Misericordia: Altar mit Maria u. Heiligen (*Andrea*).

diese Arbeit fast ebenso wichtig durch das, was die Künstler mit weisem Bedacht wegliessen, als durch das, was sie gaben. Das italienische Relief ist rein von sich aus hier dem griechischen näher gekommen

---

Orsanmichele: Vier Medaillons mit Wappen im Oberstock (*Luca*).

S. Simone: Kleines Tabernakel.

Spedale degli Innocenti: Fries über der Halle (*Andrea*), Lunette mit der Verkündigung im Hofe (*Andrea*) und Madonnenrelief in der Kirche (*Luca*).

Halle auf Piazza Novella: Fries und Lunette unter der Halle (*Andrea*).

Reiches Tabernakel in Via Nazionale (1522, *Giovanni*).

Portallunette mit Madonna zwischen Engeln in Via dell' Agnolo (*Luca*).

In Borgo S. Jacopo aussen am Thurme eines Palastes mehrere kleinere Robbiaarbeiten, darunter eine schöne farbige Verkündigung (*Giovanni*).

Im Museo Nazionale sind den glasirten Thonarbeiten zwei Säle eingeräumt. Besonders bemerkenswerth die oben genannten Madonnenreliefs und Porträts von *Luca*, zwei Tabernakel mit der Madonna in Halbfig. von *Andrea*, grosser Altar mit der Anbetung (1521), Christus am Kreuz, Klage um den Leichnam Christi, die Verkündigung, die Statue des h. Dominicus in reicher Nische, ein reich decorirtes Gradino mit Statuetten von Heiligen, sowie kleine decorative Arbeiten, sämmtlich ganz farbig, von *Giovanni;* ein grosses weisses Relief, Christus der Magdalena erscheinend, der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*), Christus als Gärtner, mehrere kleine Tabernakel mit Madonnen, mit der Anbetung des Kindes, Statuetten und Büsten von Heiligen u. a. m. aus der Werkstatt des *Andrea* und (vorwiegend) des *Giovanni*. Endlich zwei kleinere Madonnenreliefs aus dem frühern Museo di S. M. Nuova (auf einige Zeit in den Uffizien ausgestellt); *Luca*.

Akademie: Am Eingange die Lunetten mit der Madonna della Cintola und mit der Auferstehung, letztere bereits spät (*Andrea?*). Im Hofe der Akademie eine grössere Zahl von Reliefköpfen (*Giovanni*, 1522).

In der Certosa (vor Porta Romana): Lunette (nach *Ben. da Majano*) u. a. m.

Im Collegio della Quiete (bei Carreggi): 3 grosse Lunetten mit Christus als Gärtner, zwei von *Giovanni*, die 3. aus S. Lucia in Via Sangallo nach *Rustici's* Thonentwurf in der Robbiawerkstatt glasirt; der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*); Fries mit Seraphsköpfen zwischen Arabesken.

Ausserhalb Florenz ist namentlich die nächste Umgebung reich an Robbiaarbeiten.

Fiesole: über dem Portal des Domes die Statue des h. Romulus (1521, *Giovanni*), im Innern einzelne Statuetten; — im Oratorium des Seminars ein grosser Altar mit Maria zwischen Heiligen (1520, *Giovanni*); — in S. Maria Primerana der Altar mit Maria, Johannes und Magdalena unter dem Kreuze (1442, *Atelier Luca's*); — in S. Ansano späterer Altar (*Giovanni*). —

Impruneta: Collegiata, die beiden Altarreliefs, das Kreuzigungsrelief, die Decken der beiden grossen Baldachine und der Fries mit zwei Madonnenreliefs an einem derselben (sämmtlich von *Luca*, um 1460).

Prato: Die Portallunette des Domes (1489, *Andrea*); — das Gewölbe in S. Maria delle Carceri mit den Evangelisten in grossen Medaillons, und schöner umlaufender Fries in der Kirche (*Andrea*, 1491); — in S. Niccolò da Tolentino der Sacristeibrunnen (1520, *Giovanni*), und eine Anbetung; — in S. M. del Buonconsiglio der Altar mit der Madonna zw. Heiligen, die Statuen der hh. Paulus und Lucia (*Andrea*), sowie die Portallunette.

Pistoja: Das cassettirte Gewölbe und die Portallunette in der Vorhalle des Domes (1505, *Andrea*); — Gruppe der Begegnung in S. Giovanni fuorcivitas (*Luca*); — Fries und Medaillons an der Halle des Ceppo (1514—1525, *Giovanni*) und Lunette mit der Krönung Mariä über der Kapelle des Ceppo (*Buglioni?*); — im Hofe des Pal. Pretorio zahlreiche Wappen.

Empoli: Zwei Medaillons mit der Madonna und Gott-Vater in dem kleinen Museum in

als irgendwo mit Hülfe römischer Vorbilder. (Das letzte, siebente Relief rechts erst 1585 in bemaltem Thon von *Fil. Paladini* ausgeführt; eine gute Arbeit in ihrer Art.) a

---

der Collegiata; Altar mit der Madonna in der Prefectur (1496, *Andrea;* aus S. Maria).

San Miniato al Tedesco: Lunette mit der Verkündigung in S. Jacopo (*Giovanni*).

S. Maria a Ripa: Der Hochaltar (*Giovanni*) u. a. m. in S. Francesco.

Lamporrecchio: Altar mit der Begegnung in S. Stefano (*Giovanni*).

Cerreto-Guidi: In S. Lionardo das Taufbecken (Werkstatt des *Giovanni*, 1511, mit freien Copien nach *Verrocchio* und *Ghirlandajo*).

Fresciano, **Memmenano**, **Gallicano** (angeblich *Andrea*), **Badia Tedalda**, **Pescia**, **Lari** (*Giovanni*, 1524) u. a. kleine Orte Toscana's mit je einem oder mehreren Altären.

Lucca: S. Frediano, Verkündigung, fast stürmisch bewegt (*Giovanni?*).

Barga (in den Bergen von Lucca): Im Dom, Nonnenkloster u. Kapuzinerkirche verschiedene grössere und kleinere Altäre (*Giovanni*), sowie ein Tabernakel (freie Nachbildung von dem des *Desiderio* in S. Lorenzo).

Pisa: Camposanto, Altar mit Maria in der Glorie nebst Heiligen (*Giovanni*, 1520).

Volterra: S. Girolamo (vor der Stadt) mit zwei grossen Altären, den Sturz der Verdammten (1501) und die hh. Franciscus und Lucchesa darstellend; — anderes im Seminario und an einem Gebäude neben S. Michele.

Arezzo: Dom, kleiner Altar mit Himmelfahrt (*Andrea*); Altäre mit der Kreuzigung (*Andrea*), der Anbetung (*Andrea*), der Madonna mit Heiligen (farbig, früher *Giovanni*); Madonna von zwei Heiligen verehrt (*Andrea*). — Altäre von *Andrea* in S. Maria delle Grazie und in S. Maria del Grado.

Verna: *Andrea's* Altäre der Verkündigung, Kreuzigung, Anbetung, Gürtelspende und Himmelfahrt Christi. Andere Arbeiten aus der Werkstatt Andrea's.

Aquila: S. Bernardino, Altar mit der Auferstehung Christi und Krönung Mariä (*Andrea*).

Siena: In Sto. Spirito die Anbetung der Hirten (1504, *Ambrogio*); im Monastero di S. Niccolò vier kleinere Reliefs (sienesisch?); in der Osservanza grosser Altar der Krönung Mariä (*Andrea*), Verkündigung in Freifiguren (*Atelier des Andrea*) und grosse Pietàgruppe (*Cozzarelli?*).

Santafiora am Monte Amiata (Pieve): Grosser Altar mit der Madonna della Cintola und eine Krönung Mariä mit den hh. Franciscus und Hieronymus; beide Altäre fast treue Wiederholungen der Altäre von *Andrea* in Verna und Assisi. Ebenda der Reliefschmuck der Kanzel und des Taufbeckens.

San Savino: Grosser Altar mit der auf Wolken thronenden Maria, von vier Heiligen verehrt (um 1525, sienesisch?); die Statue des h. Antonius von Padua in reicher Nische (wohl *Giovanni*).

Fojano, im Valdichiana: In der Collegiata ein Altar mit der Madonna della Cintola (1502); — in S. Francesco vor der Stadt ein grosser Altar mit Gott-Vater in Glorie und Heiligen, sowie verschiedenen Statuen; — in S. Domenico Altar mit der Himmelfahrt Christi.

S. Lucchese (über Poggibonsi): Reicher, farbiger Altar (*Giovanni*, 1514).

Monte Oliveto: Statuen des h. Bernhard und der sitzenden Maria.

Montepulciano: Grössere Altäre in der Misericordia, Präfectur, Pal. Communale und über einem Stadtthore (*Andrea* und *Giovanni*).

Perugia, S. Pietro (Eingang zum Refectorium) Lavabo mit Christus und der Samaritanerin in der Lunette (*B. Buglione*).

Radicofani und andere Orte am Monte Amiata, Verschiedenes.

Auch im alten Herzogthum Urbino (in **Anghiari, Citta di Castello**) **Borgo S. Sepolcro**, in **Pesaro, Arcevia** (*Giovanni*, 1513) wie in der Mark Ancona (in **Gradara** (*Andrea*) u. s. f.) und in der Umgegend von **Perugia** finden sich zerstreut ein-

Giovanni's ernste, ja fast herbe Auffassung kommt am stärksten in verschiedenen (namenlosen) Gruppen der Beweinung Christi zur Geltung, die ein besonders bezeichnender, wenn auch wenig befriedigender Ausdruck der Richtung seines Freundes Savonarola sind: eine
a in S. Felice, zwei in S. Salvatore (verschiedene ausserhalb Italiens; vergl. auch Mazzoni und Caradosso).

In dieser letzten Zeit sehen wir die Schule der Robbia, zum Theil wohl aus Mangel an eigener künstlerischer Kraft, auch fremde Kunstwerke in mehr oder weniger freier Weise reproduciren: so
b findet sich im Collegio della Quiete bei Careggi *Verrocchio's* Gruppe des ungläubigen Thomas in einem grossen farblosen Relief wiedergegeben, und das mehrfach von demselben Meister wiederholte Motiv der Maria, die vor sich das Kind hält, ist in einem Tabernakel
c der Kapelle Medici in S. Croce sowie in einem zweiten im städti-
d schen Museum zu Prato nachgebildet. Eine Werkstattarbeit Verroc-
e chio's ist in einem Madonnenrelief im Museo Nazionale nachgebildet; ein Relief des *B. da Majano* in einem Tondo ebenda (Mad. mit dem Kinde), sowie in einer Lunette mit dem h. Stephan zwischen
f zwei Engeln in der Certosa, u. s. f.

Dass die Schule von vornherein nicht verschmähte, gelegentlich auch die Arbeit eines guten Bekannten zu glasiren, zeigt die schon
g um 1450 entstandene gemalte Lunette im Museo dell' Opera (Baldovinetti verwandt). Vasari erzählt uns, dass das Geheimniss der Bemalung und Glasur der Terracotten nicht völlig in der Familie und Schule der Robbia bewahrt blieb; wir haben daher wohl einen Theil jener abweichenden Werke dritten, ausserhalb der Familie und vielleicht auch ausserhalb jeder Schulverbindung mit den Robbia stehenden Künstlern zuzuschreiben. Dahin gehören namentlich mehrere

---

zelne Robbiaarbeiten; darunter in **Urbino** die Lunette an S. Domenico von *Luca* (1449).

Assisi, S. Maria degli Angeli, dreitheiliger Altar mit der Krönung Mariä und den hh. Hieronymus und Franciscus in Bussübung (*Andrea*).

Rom, Appart. Borgia (4. Saal): Oeltabernakel (1515); Madonna zwischen den hh. Michael und Antonius, bez. *Lucas hoc opus fecit* 1499. Lunette mit einer knieenden Madonna vor der Krippe, Tondo mit dem Wappen Innocenz VIII. im Fruchtkranz (*Andrea?*) und Lunette mit einer Nachbildung von *Filippino Lippi's* h. Bernardin in der Badia zu Florenz (Schule *Giovanni's*).

Bolsena, S. Cristina: Zwei Altäre, von Leo X. als Cardinial gestiftet, und die edle liegende Figur der h. Christina (bemalt, aber unglasirt); späte Arbeiten *Andrea's*.

Viterbo, Mad. della Quercia: Drei Portallunetten (*Andrea*, 1508). — Porträtbüste und Lunettenrelief aus S. Giovanni im Museum (*Andrea?*), 1502).

Genua, Akademie: Altar mit Krönung Mariä (früher *Giovanni*).

Venedig, S. Giobbe: Decke mit Gott-Vater und den Evangelisten (*Luca's* Werkstatt).

Neapel, Montoliveto: Die Evangelistenmedaillons der Capp. Origlia (*Andrea*).

Modena, Museo Estense: Die Evangelistenmedaillons, Gestalten in ganzen Figuren (Werkstatt des *Andrea*).

Altäre im Sienesischen, die deutlich den Charakter der Schule von Siena tragen: in der Kirche zu San Savino ein Altar mit Maria und a
Heiligen, reich bewegte Gestalten, von Vasari fälschlich dem Andrea Sansovino zugeschrieben (in der Art des Cozzarelli, um 1525); in Siena selbst, im Kloster S. Niccolò, vier Reliefs geringerer Qualität, b
sowie ein besseres Tabernakel in einer der Strassen Siena's, u. a. m. — Der bekannteste unter diesen Künstlern war der Florentiner *Benedetto Buglioni* (1461—1521), dessen von Vasari namhaft gemachtes Hauptwerk, die Portallunette über der Badia, jedoch ganz von der c
Kunstweise Andrea della Robbia's abhängig erscheint. In S. Pietro zu Perugia (Eingang zum Refectorium) von ihm das Lavabo mit d
Christus und der Samaritanerin. — Sein Schüler *Santi di Michele* gen. *Buglione* (1494—1576) hat vielleicht am Fries des Ceppo zu e
Pistoja mitgearbeitet, wo dem *Benedetto* die Porträtlunette mit der f
Krönung Mariä zugeschrieben wird.

Die Kunstweise der Robbia war gewissermaassen auf die Familie beschränkt geblieben, wodurch sich neben der Eigenthümlichkeit der Technik ihre etwa hundertjährige, im grossen und ganzen wenig veränderte Dauer erklärt. Dieser Umstand sowohl wie der mehr decorative Charakter der Arbeiten macht es begreiflich, dass ihr Einfluss verhältnissmässig gering blieb. Auch beherrschte der Einfluss *Donatello's* bereits die florentiner Kunst, und dieser wurde dadurch allmählich mehr oder weniger bestimmend für die gesammte italienische Kunst. Doch sind es auch hier nicht die eigentlichen Schüler, sondern die Nachfolger des Meisters, in denen sein Geist sich in frischer, eigenartiger Weise weiterbildet.

Als Gehilfe Donatello's bei den Statuen für den Campanile war *Giov. di Bartolo* gen. *Rosso* († nach 1451) thätig. Er fertigte mit ihm gemeinsam 1421 die gross gedachte Gruppe des Abraham und g
Isaak und etwa gleichzeitig (1419—23) selbständig die Prophetenfigur des Obadja (Westseite, zuäusserst rechts), die der Kunstweise h
dieser Epoche Donatello's eng verwandt ist. Auch die 1421 entstandenen Statuen zweier Erzväter (Josua und Moses?) an der Ostseite i
des Campanile sind von ihm, die letztere mit Donatello gemeinsam gearbeitet (s. S. 416 c). — Das Grabmal Brenzoni († 1420) in S. k
Fermo zu Verona, durch das Motiv der Auferstehung ausgezeichnet, und das Reiterdenkmal des Sarego in S. Anastasia zeigen l
den Künstler noch im Charakter des Uebergangsstils. — In Tolentino (Mark) ist von ihm das eine Mischung von Gothik und Renaissance zeigende Portal von S. Niccolò (1435); wie das vorige m
Werk bezeichnet: „Johannes Rubeus Florent".

Ein anderer Genosse Donatello's, *Bernardo di Piero Ciuffagni* (1385—1456), hat fast nur Interesse, weil er gewürdigt wurde, in Con-

currenz mit den Ersten seiner Zeit eine aussergewöhnliche Reihe von bedeutenden Aufträgen, namentlich von der florentiner Domopera zu erhalten. Der Einfluss dieser Künstler unterdrückte das mehr als bescheidene eigene Talent; dieser Mangel an jeder Originalität, verbunden mit einer empfindlichen Lieblosigkeit und Flüchtigkeit der Arbeit, lassen seine Arbeiten so unerfreulich erscheinen wie kaum andere gleichzeitige Bildwerke in Florenz. Er war Gehilfe Ghiberti's
a bei dessen ersten Werken. Die Statue des h. Jacobus an Orsanmichele verräth trotz ihrer gothischen Befangenheit diesen Einfluss Ghiberti's, erscheint aber wie eine Caricatur desselben. Donatello's Vorbild charakterisiert die als dessen Jugendwerk ausgegebene Statue
b des sogen. Josua im rechten Schiff des Doms. An dem zweiten
c nördlichen Domportal arbeitete er die kleine Stephanusfigur oben auf dem Giebel, weitaus die schwächste Arbeit an dem köst-
d lichen Werke. Auch seine Statue des Matthäus (2. Kap. links in der Tribuna di S. Zanobi des Domes, 1409—16) ist die geringste unter den sitzenden Colossalfiguren der Evangelisten. Die Statue des
e Königs David im linken Schiff des Domes und die des Jesaias gegenüber (irrthümlich Ezechiel benannt und Nanni di Banco zugegeschrieben; 1424—33), sind gleich flau und charakterlos. (Die Angabe, dass Ciuffagni an der Innendecoration von S. Francesco zu Rimini mitgearbeitet habe, widerspricht dem Charakter dieser Arbeiten.)

Auch *Piero di Niccolò Lamberti,* der Schöpfer des Strozzigrabes
f in S. Trinità (1417), der seit 1420 mit seinem Vater in Venedig thätig ist, wo er an der Fassade von S. Marco, am Grabmal Tom. Mocenigo in S. Giov. e Paolo (1423) und an der Ausschmückung der Cà Doro (1434) arbeitet, giebt sich in allen seinen Werken, am unverkennbarsten in dem Strozzigrabmal als Schüler Donatello's zu erkennen (vergl. S. 179 k und 405 a).

Ein Schüler Donatello's war der Medailleur und Bronzebildner *Bertoldo di Giovanni* († 1491), der nach Vasari die Bronzetafeln der
g Kanzeln seines Meisters in S. Lorenzo vollendete. Seine bekannteste Arbeit ist das Bronzerelief einer Schlacht zwischen nackten Reitern
h und Fussvolk, jetzt im Museo Nazionale, eine lebensvolle Composition in Hochrelief (nach einem Sarkophagrelief) von saubersterer Durcharbeitung und einem seinem Meister fremdartigen Streben nach Schönheit der Formen und Bewegung mit bewusster Anlehnung an die
i Antike. Ebenda einige kleinere Bronzetafeln: eine Kreuzigung, ein Kinderbacchanal und eine Grablegung, durch stilvolle Behandlung des
k Flachreliefs ausgezeichnet; im Museo Arch. des Dogenpalastes ein Bronzerelief mit der Erziehung Amors; im Museo Estense zu
l Modena die bronzene Statuette eines Herkules zu Pferde.

Als den bedeutendsten Mitarbeiter Donatello's in seiner mittleren Zeit lernten wir den Architekten *Michelozzo* (1396—1472, s. S. 417)

kennen. Auch Ghiberti hatte den Jüngling zum Gehilfen bei seinem Matthäus herangezogen und bediente sich seiner bei der zweiten Bronzethür; und wie von Donatello, so wurde Michelozzo später auch von Luca della Robbia als der tüchtigste Bronzegiesser in Florenz zu Hilfe gezogen. Aber auch als selbständiger Bildhauer nimmt er eine weit höhere Stellung ein, als man bisher annahm. Als eigenhändige Arbeit ist die Hauptfigur des silbernen Dossale im Museo a
dell' Opera zu Florenz, der Täufer, bezeugt (1452). Sehr verwandt, aber bedeutender ist die grosse Thonstatue im 2. Hofe b
neben der Annunziata, zweifellos auch ein Werk des Michelozzo. Urkundlich bezeugt ist auch die Terracottastatuette des Giovannino im Museo Nazionale für die Thüre der Opera del Battistero c
gearbeitet. Die Bronzestatuette des Täufers ebendort steht der d
Weise seines Meisters Donatello noch näher.

Was er seit 1425 gemeinschaftlich mit Donatello arbeitete, haben wir bereits kennen gelernt. An den Bronzearbeiten in Siena wie an der Kanzel in Prato scheint er als Gehilfe im wesentlichen nur Donatello's Entwürfe ausgeführt zu haben; anders ist es mit den drei grossen Grabmälern. Schon das Denkmal Papst Johann's XXIII. e
im Battistero (S. 417 c) zeigt in seinen plastischen Theilen, soweit sie in Marmor ausgeführt sind, einen für Donatello schwer begreiflichen Mangel an Bewegung und feinerer Belebung, wie eine für ihn ungewöhnliche Glätte. Da sich diese Eigenschaften in der von Vasari dem Michelozzo zugeschriebenen Relieffigur des Glaubens ganz in gleicher Weise vereinigt finden, so dürfen wir dem Künstler nicht nur das Architektonische, sondern auch einen wesentlichen Antheil an der Ausführung des Plastischen (den ganzen Sockel mit den drei Tugenden und den Cherubimfries darüber; die Madonna wohl von *Portigiani*) zuschreiben. In noch höherem Maasse ist dasselbe bei dem Grabmal des Cardinals Rinaldo Brancacci in S. Angelo f
a Nilo zu Neapel († 1427) der Fall. Die Figuren haben hier noch mehr jenen ernsten Charakter, jenen stummen Ausdruck, der ihnen zuweilen eine schlichte Grösse verleiht, sie aber in der Regel eintönig und starr erscheinen lässt. Die Ausführung ist meist flüchtig. (Vgl. S. 417 b.) — Aehnlich ist auch das von ihm allein (s. S. 417 a) ausgeführte, jetzt in einzelnen Theilen in der Kirche zerstreute Grabmal des Bart. Aragazzi im Dom zu Montepulciano (beg. g
1427, vollendet erst 1436). Auch hier haben die sauber gearbeiteten Einzelfiguren, wie die Reliefs, die dem Künstler eigene nüchterne Ruhe; eine fackelhaltende Figur hat dagegen fast Donatello'sche Grösse der Auffassung. (Man beachte den befangenen Anschluss an griechische Vorbilder in den Reliefs.) In Montepulciano ist dem Michelozzo h
sodann noch die Fassade der Kirche S. Agostino zugewiesen; hier ist auch die Portallunette in Thon: Maria zwischen zwei Heiligen in Halb-

figuren, eine ganz charakteristische Arbeit des Künstlers. Nach diesen
Arbeiten zu urtheilen, dürfen dem Michelozzo auch verschiedene grössere
Madonnenreliefs zugeschrieben werden, von denen eine (Maria
zwischen zwei Engeln, in bemaltem Thon) im Durchgang zum 2. Hofe
a des Spitals von S. Maria Nuova noch an ihrem alten Platze er-
halten ist.

Zur Beurtheilung seines plastischen Stils beachte man auch die Che-
rubim zwischen Kränzen und die Putten an dem urkundlich von ihm
b herrührenden Portal vor dem Gange zur Sacristei von S. Croce in
c Florenz, sowie die am recht. Seitenportal des Spitals von S. M. Nuova.
d An der von ihm seit 1456 umgebauten Mediceerbank in Mailand
wurde das Portal (jetzt im Museo Archeologico) von lombar-
e dischen Arbeitern nach seinen Entwurf ausgeführt; auch die Decoration
der Cap. Portinari in S. Eustorgio geht augenscheinlich auf Miche-
lozzo's Entwurf zurück. (Ueber ihn als Decorator vergl. S. 180d u. ff.)

Den Einfluss Donatello's zeigen auch die Werke des Schülers und
Adoptivsohns von Brunelleschi, *Andrea di Lazzaro Calvalcanti* gen.
Buggiano (1412—62). Seinem Lehrer errichtete er 1446 das einfache
f Denkmal mit dessen lebensvoller Büste im Dom (die Todtenmaske
g in der Opera). Ebendort sind von ihm die Marmorbrunnen (1440)
der beiden Sacristeien, an welchen feiste, völlig genreartig empfundene
Putten, übertriebene Nachahmungen von Figuren Donatello's, das
Wasser aus Schläuchen drücken, auf denen sie sitzen. — In der Mad.
h della Spina zu Pisa arbeitete er innen an der Chorrückwand um-
laufende Marmorpaneele mit den Darstellungen der Tugenden im
Relief, derbe und flüchtige Arbeiten. In Pescia ist von ihm das
i Tempietto in S. Francesco (1451, s. S. 120h u. i. Irrthümlich ihm zu-
k geschrieben die geringen Reliefs der Kanzel in S. M. Novella, s. S. 178b).

Auf Vasari's Autorität hin hat man den *Agostino d'Antonio di
Duccio* (geb. 1418, † nach 1481) zu der Familie der Robbia gezählt.
Auch er ist vielmehr ein Nachfolger Donatello's. Sein Hauptwerk ist
die 1457—61 ausgeführte, ganz mit bildnerischem Schmuck bedeckte
l Fassade von S. Bernardino vor Perugia, worin sich zwar ein
ganz eigenartiger Künstler kund giebt, jedoch nur eine Kraft zweiten
Ranges. Schlanke, selbst hagere Gestalten in fliegenden Gewändern
von überreichem parallellaufenden Faltenwurf, die Köpfe, namentlich
die vollen Kinderköpfe der Cherubim von frischem, selbst derbem
Naturalismus, die jugendlichen Engelsgestalten, die die Glorie halten,
in der der h. Bernhard schwebt, von schwärmerischem Ausdruck, die
Einzelgestalten aber fast plump, die Compositionen wenig bedeutend,
die Decoration zu schwerfällig, aber das Ganze von geschickter An-
ordnung, von glücklicher Vertheilung des Flach- und Hochreliefs, und
gerade hier in Perugia eine originelle, erfreuliche Erscheinung. Der
m grosse Altar in S. Domenico zu Perugia (vierter Altar rechts, 1459)

ist theils in Stein, theils in unglasirtem, bemaltem Thon ausgeführt und
dadurch von einer keineswegs glücklichen Wirkung; die Figuren sind
plump und ohne Charakter. Von der 1475 von Agostino ausgeführten
Maestà della Volta sind noch einzelne Bruchstücke in der Sammlung
der Universität erhalten. (Vergl. auch unter Arch. S. 133 e u. f) a

Auf Grund dieser urkundlich beglaubigten Arbeiten verräth sich
der Meister in seiner stark manierirten Eigenart noch in einer Reihe
anderer Bildwerke. Schon nach der Bezeichnung: *Augustinus de Florentia F.* 1442 ist eine Marmortafel mit vier kleinen flüchtigen und
theilweise befangenen Reliefs, aus der Geschichte des h. Geminianus b
an der Fassade des Domes zu Modena auf ihn zurückzuführen; diese
Jugendarbeit zeigt den Einfluss des Donatello ganz besonders stark.
(Gering die Statue des Heiligen aussen an der Apsis des link. Seiten- c
schiffes, hoch auf einer Console angebracht.) Als der Künstler 1446,
wegen Diebstahls angeklagt, aus Florenz nach Venedig flüchtete, gewann ihn L. B. Alberti für den Innenschmuck von S. Francesco d
in Rimini, wo er 1454 noch beschäftigt war. Hier ist fast Alles
nach seinen Entwürfen ausgeführt, zum Theil freilich von gewöhnlichen Handlangern. Das Grabmal der Vorfahren des Sigismondo e
und die Einrahmungen von zwei Thüren sind des Meisters selbst
würdig; die Reliefs, mit denen die gothischen Pfeiler verdeckt sind, f
sind mehr gegenständlich für die Behandlung der Allegorie und
Mythologie im Quattrocento als künstlerisch von Bedeutung. Noch
geringer sind die Freifiguren. — Im Museum zu Rimini das Me- g
daillonporträt des Augustus. — In Rimini entstand gleichzeitig das
tüchtige Relief mit der Sibylle, die dem Kaiser Augustus auf der
Reise entgegentritt; jetzt im Museo Archeologico zu Mailand. h
— Von Rimini übersiedelte Agostino 1457 nach Perugia. Dort
ist von ihm im Dom die fleissig durchgeführte Marmortafel mit i
dem Leichnam Christi zwischen zwei h. Frauen, oben Gott-Vater,
schon von beinahe peruginesker Empfindung (1474, interessant die
alte Bemalung und Vergoldung). Im Museum der Universität k
eine Madonna in Terracotta.

Wohl während seiner späteren Thätigkeit in Florenz (1463/65)
entstanden ein paar dort erhaltene Arbeiten des Künstlers: das Taber- l
nakel im Refectorium von Ognissanti, und die grosse flache Relieftafel in Marmor mit der Madonna, die von Engeln bedient wird, m
im Museo dell' Opera, in künstlerischer Durchbildung wohl
Duccio's beste Arbeit.

Zur Ausführung von Donatello's Marmorarbeiten wurde auch der
in Florenz, Siena und Bologna in den Quellen mehrfach genannte
Pagno di Lapo Portigiani (1406—70) herangezogen; von ihm ist das
Grabmal des Giov. Chellini in S. Jacopo zu S. Miniato al n
Tedesco († 1461, theilweise modernisirt), sowie ein Madonnen-

a relief in der Opera des Domes zu Florenz, die kleinlichen Naturalismus und geringes Talent bekunden (vgl. S. 153 a, 180 e u. 417 c).

Von den decorativen Arbeiten des aus Donatello's Werkstatt hervorgegangenen *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402), den Vasari zu einem Bruder des Meisters stempelt, war weiter oben (S. 188 g u. 201 c—d) schon die Rede. Sonst hat sich von ihm nur noch das

b Holzcrucifix in S. Lorenzo (4. Kap. l.) erhalten.

Sehr viel näher steht dem Donatello eine Reihe von Madonnenreliefs, für die bisher kein Künstlername gefunden wurde. Von solchen sind in Italien noch erhalten: das merkwürdige grosse Mar-

c morrelief in der Capp. Medici zu S. Croce, von auffallend hässlichen Formen und Zügen, aber von eigenthümlicher Grösse in der Auffassung; in der phantastisch-malerischen Decoration unmittelbar unter Donatello's Einfluss: — ein ähnliches, noch feiner empfundenes Madon-

d nenrelief über dem Seiteneingang des Domes von Siena (*Michelozzo* zugeschrieben); — ein unbemaltes Thonrelief in einem Tabernakel

e der Via Pietra Piana zu Florenz, u. a. m. Einer der Künstler dieser Madonnen ist augenscheinlich der Schüler, welcher die Reliefs im Hof des Mediceerpalastes für Donatello ausführte.

Von Donatello beeinflusst erscheint auch das Figürliche an den

f zwei grossen reichen Altären im Dom zu Sarzana: dem Thomasaltar (r. Querschiff) von *Leon. Riccomanni* und seinem Neffen *Francesco* 1463—74, und dem etwa gleichzeitigen Conceptionsaltar (l. Querschiff), vielleicht von *Ant. Maffiolo* aus Carrara, in unverstandenem gothischen Formengerüst.

Die jüngere Generation von Bildnern, die in Florenz während der zweiten Hälfte des Quattrocento thätig war, erstrebte auf der Grundlage von Donatello's frischem Naturalismus und seiner malerischen Behandlungsweise im fröhlichen Genusse des durch ihn gewonnenen Verständnisses nicht mehr, wie ihr grosser Lehrmeister, in erster Reihe das Charakteristische und Gewaltige (terribile), sondern suchte Anmuth und Schönheit damit zu verbinden. Sie beseelen sowohl die menschliche Gestalt wie die Decoration, die in diesen Künstlern, unter denen einige selbst zu den hervorragendsten Architekten zählen, ihre grössten Meister fand.

Diese neue Richtung entsprach der Wendung, die gleichzeitig die Politik und das Leben in Florenz zu nehmen begann; an die Stelle grosser öffentlicher Aufgaben trat mehr und mehr die Verherrlichung des Einzelnen durch die Herstellung reicher Privatkapellen und Grabdenkmale in den Kirchen wie durch die Ausschmückung der Paläste und Anfertigung von Bildnissen. Solche Aufgaben führten zur Anwendung der verschiedenartigsten Materiale, namentlich der beiden edelsten, des Marmors und der Bronze. Diesen beiden Stoffen und

ihrer Natur entsprechend lassen sich zwei verschiedene Gruppen von Künstlern innerhalb der gemeinsamen Richtung unterscheiden: die Bronzekünstler und die Marmorbildner. Jene, mit *Verrocchio* und *Antonio Pollajuolo* an der Spitze, zeigen in der harten und spröden Bronze ein energisches, zuweilen selbst herbes Streben, verbunden mit ausgeprägter Vorliebe für technische Versuche und Vervollkommnungen, die sie ebenso auch als Goldschmiede und als Maler verfolgen; die Marmorbildner wissen in ihrem weichen Stoffe ihren Schöpfungen den Ausdruck höchsten Liebreizes und vollendeter Grazie in Bewegung und Form zu verleihen.

Antonio Pollajuolo (1429—98), der ältere von beiden, war — wie Verrocchio — von Haus aus Goldschmied und als solcher Schüler seines als Gehilfe an Ghiberti's erster Pforte beschäftigten Vaters, in dessen Werkstatt er bis in sein dreissigstes Jahr blieb. Als Goldschmied war er der geschätzteste Künstler seiner Zeit; das Relief der Geburt des Johannes (1480) und die köstlichen gravirten Compositionen und Figürchen am Untersatz des Crucifixes am Silberaltar im a
Museo dell' Opera zu Florenz (seit 1476) rechtfertigen die Bewunderung seiner Zeitgenossen.

Florenz besitzt ausserdem nur noch zwei plastische Arbeiten seiner Hand: die Thonbüste eines jungen, keck auslugenden Kriegers b
in reichem Brustharnisch im Museo Nazionale und ebenda die kleine Bronzegruppe des Herakles, der den Kakus erwürgt, treff- c
lich componirt und vorzüglich geeignet, seine anatomischen Kenntnisse zur Anschauung zu bringen. Daneben ein paar Bronzestatuetten, freie Nachbildungen der Antike, die jedoch nur Pollajuolo's Richtung zeigen. Auf den Künstler selbst ist mit Recht auch die charakteristische Bronzestatuette eines David im Museum zu Neapel d
zurückgeführt worden.

Die plastischen Hauptwerke Antonio's fallen in seine letzte Lebenszeit und befinden sich in Rom, wo er sich seit 1489 dauernd aufhielt. Hier schuf er die beiden grossen Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und e
Innocenz' VIII. in St. Peter. Ersteres, von 1493 datirt, als Guss und in der Patina unübertroffen, ist ungeschickt in mässiger Erhebung über dem Fussboden aufgestellt. Die obenauf gebettete Grabfigur ist als hart realistisches Bildniss von grossem historischen Werth, die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebetts angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen Pfaden die Sculptur hundert Jahre später wandeln würde. — Das Grabmal Innocenz' VIII. († 1492), der auch f
das des Papstes Sixtus bei dem Künstler bestellte, ist jenem im Aufbau, wie im Figürlichen überlegen: der Papst, auf dem Throne sitzend, in der Linken die heilige Lanze, hat die Rechte segnend erhoben;

als Wanddecoration zu seiner Seite je zwei Cardinaltugenden in flachen Nischen und im Halbrund über ihm die drei theologischen Tugenden, reich bewegte, graziöse Gestalten von übertrieben schlanken Formen. Die jetzt darunter auf dem Paradebette ruhende Gestalt des Papstes war ursprünglich oberhalb, auf dem weit vorspringenden Gesims unter dem Halbrund angebracht, wie überhaupt das Denkmal weit niedriger aufgestellt gewesen sein muss und so erst perspectivisch die richtige Wirkung erzielt haben kann.

Fast gleichalterig, in derselben Weise ausgebildet, gleichmässig geschickt in allen Künsten und stets auf die Vervollkommnung der Technik bedacht, hat *Andrea di Michele di Francesco Cione,* gen. *Verrocchio* (1436—88), berechtigten Anspruch auf den Vorrang vor Pollajuolo; nicht nur wegen seines hervorragenden Einflusses (zu seinen Schülern zählen Lorenzo di Credi, Perugino und Leonardo), sondern auch wegen seiner mehr naturwahren, intimeren Auffassung, wegen seines hohen, ernsten Strebens und seines eigenartigen Schönheitssinnes. Für dies Streben wie für seine mannigfachen Schöpfungen, unter denen sich sowohl einige der liebreichsten wie einige der grossartigsten Werke der Renaissance befinden, gebührt Verrocchio die Palme unter den florentiner Künstlern der jüngeren Generation des Quattrocento und einer der ersten Plätze unter den Künstlern Italiens überhaupt.

Auch Verrocchio war, wie Ant. Pollajuolo, Schüler eines Goldschmieds, des Giulio de' Verrocchi. Diesem Handwerk soll er in seiner Jugend vornehmlich obgelegen haben; das einzige erhaltene Werk der Art gehört freilich seiner spätern Zeit an. Wesentlich dieser Vorschule verdankt er seine Kunstfertigkeit als Bronzegiesser und Ciseleur, wie die Sauberkeit seiner Arbeit in allen Materialien. (Schon 1461 wurde er, von der Opera des Doms zu Orvieto, zu einer Concurrenz mit Desiderio und Giuliano da Majano aufgefordert.) In der Sculptur gilt Donatello als sein Lehrer. In der That finden wir ihn während der letzten Jahre Donatello's in dessen Nähe beschäftigt: nach Cosimo's Tode (1464) lieferte er die einfache Platte für dessen
a Grab unter S. Lorenzo (vor dem Hochaltar, mit der Inschrift im Fussboden, von sehr schöner Zeichnung und prächtiger Färbung; die jetzige, eine genaue Replik der nach Vertreibung der Medici 1492 zerstörten ursprünglichen, erst 1532 hergestellt); nach dem Tode
b Donatello's fertigte er den originellen Marmorbrunnen hinter der
c Sacristei, und bis 1472 vollendete er das herrliche Grabdenkmal für Piero und Giovanni de' Medici ebenda (s. S. 181 m u. n). Der Künstler blieb fortan in naher Beziehung zu Lorenzo Magnifico, in dessen Auftrage er jenes Monument ausführte. Von den von Lorenzo bei ihm bestellten Arbeiten sind wenigstens zwei Bronzewerke noch er-
d halten: eine Brunnenfigur, der Knabe mit dem Delphin, der Wasser speit, jetzt auf dem Brunnen im Pal. Vecchio, trefflich

naturalistisch durchgebildet, vorzüglich bewegt und von echter Kindlichkeit, und die Bronzestatue des jungen David, jetzt im Museo a
Nazionale (1476 im Pal. Vecchio aufgestellt, aber schon etwa zehn Jahre früher entstanden). Donatello hat seinen Bronze-David ohne Zweifel heroischer aufgefasst, und die naturalistische Behandlung beseelt sein eigenthümlich grosser Zug; vollendeter und liebreizender erscheint jedoch Verrocchio's Schöpfung. Die schlanken, mageren Formen, selbst die eigenthümlichen Proportionen des zum Jüngling heranreifenden Knaben sind mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit wiedergegeben; Stellung, Bewegung und Gewandung sind von vollendeter Grazie, und im Ausdruck des schönen Lockenkopfes mit seinem entzückenden Lächeln (Vorbild Leonardo's) ist kindliche Siegesfreude mit mädchenhafter Schüchternheit gepaart. Auf gleicher Höhe stehen Guss und Ciselirung.

Im Museo Nazionale ausserdem (gleichfalls aus Mediceerbesitz): b
die Marmorbüste einer jungen Frau mit einer Rose in der Hand
und das Marmorrelief der Maria, die das stehende Kind auf einem c
Kissen vor sich hält. Wie dort die Bronze, so ist hier der Marmor trefflich behandelt, die Gestalten und die Gewandung sind aufs liebevollste studirt und durchgeführt, namentlich in der weiblichen Büste, die in italienischen Sammlungen nicht ihres Gleichen hat. Diesem
Relief noch überlegen ist ein ähnliches Thonrelief ebenda, früher d
in S. M. Nuova: in der grossen Auffassung, der breiten Behandlung, namentlich des bauschigen Gewandes, bekundet es die volle Frische der Meisterhand, die unmittelbar nach der Natur arbeitet. Auch
die einfach vornehme Thonbüste eines jungen Mannes führt dort e
jetzt Verrocchio's Namen; wohl mit Recht.

Der nahen Beziehung zu Lorenzo de' Medici verdankte Verrocchio auch den Auftrag auf zwei Grabmonumente, die er etwa gleichzeitig ausführte, die aber leider beide unvollständig auf uns gekommen sind. Das eine arbeitete er im Auftrage des Giovanni Tornabuoni, eines nahen Verwandten und Geschäftsführers Lorenzo's in Rom, für dessen 1477 verstorbene Gemahlin Francesca Pitti. Erhalten ist von diesem Monumente (einst in S. Maria sopra Minerva) in Italien nur noch ein
Marmorrelief im Museo Nazionale zu Florenz, das den Tod f
der Wöchnerin und die Ueberbringung des neugeborenen Kindes an den trauernden Gatten darstellt; Hochrelief in der Ausführung flüchtig und nicht eigenhändig (wohl von *Francesco di Simone*, vgl. S. 445 b), aber von klarer Anordnung und ausserordentlich dramatischer Wirkung.
— Das gleichzeitige (1478—80) silberne Relief der Enthauptung g
Johannis am Dossale im Museo dell' Opera zu Florenz ist von
ähnlicher Lebendigkeit. Das Bronzerelief der Kreuzabnahme im Car- h
mine zu Venedig (aus Urbino stammend) mit dem Stifter Frederigo von Urbino und zwei Söhnen, ist in der Schönheit der Getsalten und

ihrer Bewegungen, im packenden Ausdruck der Leidenschaft ein Meisterwerk (um 1474). Die enge Verwandtschaft dieses Reliefs mit einem in Stucknachbildungen erhaltenen, die Wirkung der Eifersucht darstellenden Relief, wie mit Jugendarbeiten *Leonardo's*, namentlich Zeichnungen desselben, macht es wahrscheinlich, dass an dieser Arbeit ein wesentlicher Antheil dem jungen Leonardo gebührt.

Zu dem zweiten Grabmonument, dem des Cardinals Nic. Forte-
a guerra († 1473) im Dom zu Pistoja, erhielt Verrocchio, mit dem der von den Verwandten des Verstorbenen begünstigte Piero Pollajuolo concurrirte, auf den zur Entscheidung angerufenen Urtheilsspruch des Lorenzo 1477 den Auftrag. Andere gleichzeitige grosse Arbeiten verhinderten die Vollendung dieses Werkes und veranlassten den Künstler, die Ausführung in die Hände von Schülern zu legen. Das Thonmodell (im South-Kensington-Museum) zeigt den ursprünglichen Entwurf: der Cardinal, im Gebet auf dem Sarkophag knieend, wird von der Gestalt des Glaubens nach oben gewiesen, wo Christus in der von vier Engeln getragenen Mandorla thront; rechts die Hoffnung, bittend zum Weltenrichter emporblickend; in der Mitte, hinter der Figur des knieenden Cardinals, die Liebe, aufwärts schwebend. Die Composition ist reich aber klar, die Auffassung völlig neu und ebenso gross als kühn. Ausgeführt ist nach des Meisters Modell die ganze Rückwand, die in Relief von jugendlichen Engelgestalten getragene Mandorla mit Christus und darunter die Gestalten von Glaube, Liebe (von *Lorenzetti* nach 1511 ausgeführt und verpfuscht) und Hoffnung enthält; letztere von grosser Schönheit. Der knieend dargestellte Cardinal (von *Lorenzetti* gemeisselt) ist bei der Umstellung und Zer-
b stückelung des Monuments in das Liceo Forteguerra (Saal nahe am Eingang) gekommen[1].

Ein anderes, gleichzeitiges Werk, die Gruppe des Christus und
c Thomas an Orsanmichele zu Florenz, eine der wenigen Gruppen der Frührenaissance und eine der grossartigsten der Renaissance überhaupt, stellte Verrocchio 1476—83 (schon 1464 hatte er den Auftrag dazu erhalten und war er daran thätig) für die von Donatello gefertigte reiche Marmornische her. Der Moment ist trefflich gewählt; Bewegung und Ausdruck in beiden Gestalten, in dem feierlich ernsten Christus und in dem jugendlich schönen Thomas, sprechen überzeugend wie in Tizian's Zinsgroschen. Die überreiche Gewandung (zum Theil veranlasst durch das dem Verrocchio eigenthümliche Streben, schwere gefütterte Stoffe naturalistisch treu wiederzugeben) wirkt für den ersten Anblick entschieden störend; aber sieht sich der Beschauer allmählich hinein, so wird er staunen über das

1) Verrocchio's Schule verräth das reizvolle, von zwei jugendlichen Engeln
* gehaltene marmorne Stadtwappen im Pal. Comunale zu Pistoja (1491).

ausserordentlich treue und liebevolle Studium bis in die kleinste Falte, bis in die reichen Säume der Gewänder, die nur noch durch die Durchbildung der Figuren übertroffen wird. In der technischen Behandlung zeigt sich Verrocchio auch hier als Meister.

Die letzte grosse Aufgabe, die Verrocchio gestellt wurde, an deren Vollendung ihn aber leider der Tod hinderte, war das Reiterdenkmal, das die Republik Venedig (nach älterer Sitte, die bis in das 17. Jahrh. beibehalten wurde) dem Condottiere Bartolommeo Colleoni († 1476) vor S. Giovanni e Paolo aus dessen reichem Vermächtniss errichten liess. Verrocchio erhielt 1479 auf Grund einer Concurrenz den Auftrag, fertigte 1481 das Modell, aber erst ein paar Jahre später scheint er an die Ausführung desselben gegangen zu sein. Er starb im September 1488 noch während der Vorbereitung zum Gusse; 1490 wurde *A. Leopardi* mit der Vollendung des Denkmals (vergl. unter Leopardi) beauftragt, das 1493 auf seinem prächtigen Marmorsockel bereits aufgestellt war. Auch wie es jetzt vor uns steht, darf das Werk den Anspruch erheben, das grossartigste Reitermonument der Welt genannt zu werden. Ross und Reiter sind niemals wieder so aus einem Guss gedacht, so individuell und so mächtig zugleich dargestellt worden. Die grosse, gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer eigenartigsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so überzeugend ins Leben getreten. a

Ein Schüler Verrocchio's (nach Vasari) ist *Francesco di Simone Ferrucci* aus Fiesole (1438—93), der in dem 1472 errichteten Epitaph Lemmo Balducci's den Typus des Nischengrabes (s. S. 179 k, heute nur noch in Resten — Basament, Festonfries und Reliefbildniss — an der inneren Fassade von S. Maria Nuova erhalten) wiederholte, b
und in dem Grabmal Tartagni († 1477) in S. Domenico zu Bologna c
Desiderio's Marzuppini-Monument ungeschickt copirte und Verrocchiosche Gestalten daran anbrachte. Sehr verwandt sind die nach 1484 errichteten Marmorgrabmäler des Gian Franc. Oliva und der d
Marsibilia Trinci im früheren Convent Monte Fiorentino bei Piandimeleto (Provinz Pesaro), wo die inschrifthaltenden Engel wieder dem Verrocchio entlehnt sind. Die Madonna im Abschluss kommt fast genau so in Abschluss des edlen Grabmals der Barbara Manfredi († 1466) in S. Biagio zu Forli[1]) und in einem Relief der e
Via Chiesa zu Florenz vor; wenig verändert in dem sehr schönen f
Tabernakel in Imola im Palast der Gräfin Dom. Rossi. Vielleicht g
entstand bei dem Aufenthalt Ferrucci's in den Marken auch das Grabmal Sigism. Malatesta's († 1468) in S. Francesco zu h

1) Sollte etwa Simone damals auch die (leider sehr entstellte) Marmorbüste * des Gatten der Barbara, des Piero Ordelaffi, jetzt im Museum zu Forli, angefertigt haben? — Die wirkungsvolle Marmorbüste der angeblichen Isotta da Rimini im Museo Civico zu Pisa mag hier mit genannt sein. **

Rimini. Stilanalogien im Ornamente mit den Arbeiten in der Badia
von Fiesole (s. S. 446 h) machen seine Autorschaft dafür wahrscheinlich.
— In seiner Form mit der Nische über dem Leichnam
und dem Giebel mit Nische auf Doppelpilastern gewissen Monumen-
a ten Roms nahe ist das Denkmal des Vianesio Albergati im Camposanto
zu Bologna, wo auch (leider durch Transport und Ueberarbeitung
noch mehr entstellt) das Grabmal Pietro Fiesco (jetzt
b P. Malvezzi) wohl auf Simone zurückgeht. Ebenfalls von seiner
Hand ist in Bologna das in der Decoration besonders ansprechende
c Marmorportal des Pal. Bevilaqua (1481). — Im Museo Nazio-
d nale zu Florenz ist die steinerne Basis mit Engeln, auf der ein
Madonnenrelief des Andrea della Robbia angebracht ist, ein sicheres
Werk des Künstlers, ganz in Verrocchio's Art (vgl. auch S. 443 e).
e Dasselbe gilt von dem figurenreichen Ciborium in S. Maria zu
Monteluce (vor Perugia, 1483) und von dem grösseren Ciborium
f von 1486 im Pal. Cavriani zu Mantua (aus der Kirche von
Ostiglia). Der unruhige Künstler scheint auch bis Venedig gekommen
zu sein, wo die als florentiner Arbeit sofort ins Auge
g fallende Kapelle in S. Giobbe (2. Kap. links vom Portal) sammt
dem Marmoraltar in der Decoration wie in den Figuren die
Hand des Francesco zu verrathen scheint (nach 1471; hier ist
Francesco dem Ant. Rossellino verwandt, dem man die Arbeit
auch zugeschrieben hat). Unter Desiderio's Einfluss und zum
Theil wohl nach dessen Entwürfen sind seine frühen trefflichen
h decorativen Arbeiten in der Badia di Fiesole entstanden (vergl.
u. Decoration S. 181 h u. i).

Der als Schüler des Simone genannte *Angelo di Polo* (geb. 1470)
erscheint in der Christusbüste aus bemaltem Thon im Liceo Forte-
i guerra zu Pistoja als geistloser Handwerker.

Von anderen Schülern Verrocchio's, die er als Bildhauer ausbildete (über *Leonardo* und *G. Fr. Rustici* später), ist uns bisher kaum etwas bekannt, obgleich in den Urkunden zahlreiche Werkstattgenossen genannt werden. Sein Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger in Florenz war ein sehr nachhaltiger. Auch auf die Marmorbildner, als deren Haupt und Vorbild Desiderio gelten darf, wirkte er ein; sie hatten aber wohl in den Architekten *Bernardo di Matteo Gamberelli* gen. *Rossellino* (1409–64) ihren eigentlichen Lehrmeister.

B. Rossellino's hervorragend architektonische Begabung zeigen auch seine Bildwerke. Seine Figuren sind in der Bewegung und im Ausdruck noch befangen, in den Formen und der Gewandung meist weich und selbst etwas voll; es fehlt ihnen noch die volle Belebung. Dagegen besitzen sie aber einen wirkungsvollen Ernst, eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung, sowie na-

mentlich in den schönen Köpfen eine feine naturalistische Behandlung des Fleisches. Alle diese Eigenschaften liegen im Keime schon
in seinem graziösen Erstlingswerke, der Terracottatafel der Ver- a
kündigung in der Sacristei des Domes zu Arezzo (1433), besonders interessant durch die Reliefs der Predella, der einzigen Arbeit dieser Art im Werke des Meisters. Ein zweites Jugendwerk, die
Lunette mit der Madonna della Misericordia über dem Portal der b
Misericordia zu Arezzo (v. J. 1434, das Thonmodell dazu im
Museo civico), zeigt beim Festhalten der nüchternen alten Com- c
position auch schon seine weiche, volle Formbehandlung. (Geringer die Statuen der hh. Gregor und Donatus in den Seitennischen; schön und voll Beseelung die der hh. Lorentino und Pergentino zu Seiten
des Misericordiareliefs). Die reich verzierte Marmorthür im Pal. d
Pubblico zu Siena (Sala del Concistoro, von 1446, s. S. 180 b) ist
auch durch ihren figürlichen Schmuck beachtenswerth. Die Marmor- e
gruppe der Verkündigung in der Misericordia zu Empoli (1447) ist von ernster Schönheit im Ausdruck und in der noch etwas befangenen Haltung (leider jetzt unglücklich aufgestellt).

Die Anordnung seiner Denkmale ist in der Erfindung, in den Verhältnissen wie im Aufbau neu und mannigfaltig. So in seinem
Hauptwerk, dem Grabmal des florentiner Staatssecretärs Lionardo f
Bruni († 1444) in S. Croce zu Florenz, das als die vollendetste und beliebteste Form des Wandgrabes bis zum Ausgange der Frührenaissance in Florenz bestimmend blieb. Maria mit dem Kinde im Halbrund, von zwei Engeln verehrt (fälschlich Verrocchio zugeschrieben), und zwei Genien mit dem Wappen oben auf dem Halbbogen, sind noch ziemlich schwerfällig und leblos; vollendet schön ist dagegen der untere Theil des Aufbaues. Auch ist die Gestalt des Todten, Bernardo's bedeutendste plastische Leistung, dem Marzuppini Desiderio's durch ihre grosse und vornehme Bildung überlegen.
— In dem als Relief behandelten Grabmal der Beata Villana in g
S. Maria Novella (1451) ist ein schlichtes gothisches Motiv in geschmackvoller Weise verwerthet: zwei jugendliche Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang zur Seite, hinter dem auf dem Bahrtuche die verhüllte Gestalt der jungen Heiligen wie vom Schlafe umfangen daliegt. — Aehnlich gedacht ist das zierliche, jetzt leider zu hoch
angebrachte Grabmal des Rechtsgelehrten Filippo Lazzari in S. h
Domenico zu Pistoja (1462 bestellt, nach Bernardo's Tode wesentlich von seinem Bruder Antonio ausgeführt 1464—68; nur die Anordnung und vielleicht die Statue des Todten sind Bernardo's Werk).
— Ueber den von Bernardo im Grabmal Orlando de' Medici († 1455) i
geschaffenen Typus des Nischengrabes, sowie über seine decorativen Arbeiten vergl. S. 179 l u. 180 a—c. — Als Producte der Werkstatt, die der Meister (nachweislich seit 1456) mit seinen vier Brüdern

a gemeinschaftlich hielt, kennzeichnen sich: das Grabmal des B. Lorenzo da Ripafratta († 1457) in S. Domenico zu Pistoja (nur in der verstümmelten Umsetzung aus dem 17. Jahrh. erhalten), woran die Statue des Todten in ihrer edlen Anspruchslosigkeit den Stempel
b Bernardo's trägt; dasjenige des Neri Capponi († 1457) in S. Spirito zu Florenz, woran das feine Reliefbildniss des Todten ihm ange-
c hören könnte; und endlich das Grabmal Gemignano Inghirami († 1460) im Kreuzgang von S. Francesco zu Prato, das in der Statue des Todten die Hand Antonio's zu verrathen scheint.

Desiderio da Stettignano (1428—64) gilt wohl mit Recht als ein Schüler Donatello's. Beide sollen gemeinsam den Fries an der Capp.
d Pazzi bei S. Croce geschaffen haben, eine Reihe von Engelsköpfen, die mit Donatello's Frische Desiderio's Holdseligkeit verbinden, dem
e sie allein angehören. Seine Hauptwerke sind das Tabernakel der
f Sacramentskapelle in S. Lorenzo und das Grabmal Marzuppini in S. Croce. (Ueber den decorativen Werth beider s. unter Decoration S. 181 b u. c). Das Christkind und die zwei in Verehrung ihm zugewandten Engel auf dem Gesimse des Tabernakels sind Kindergestalten, wie sie nicht naiver und lebensvoller geschaffen sind. Von ähnlicher Trefflichkeit sind die schlanken Figuren von zwei älteren Chorknaben neben hohen Leuchtern, die zu den Seiten des Tabernakels stehen. In der Decoration hat Desiderio wieder in reizvollster Weise seine köstlichen Cherubim angebracht. Nur das Relief der Pietà (irrthümlich dem Cinquecentisten Silvio Cosini zugeschrieben) zeigt die Grenze seiner Kunstweise wie der ganzen Richtung: die Formenbehandlung ist zu weichlich, und dem Gefühlsausdruck fehlt es an Haltung und Ernst. — Wie er das Pathos seines Meisters Donatello abschwächt und dessen charaktervolle Herbigkeit seinem lebendigen
g Schönheitssinn anzupassen sucht, zeigt die Holzstatue der Magdalena in S. Trinità (von *Ben. da Majano* vollendet).

Desiderio's Hauptwerk ist das schon mehrfach erwähnte Grab-
h mal Carlo Marzuppini († 1455) in S. Croce. Gegenüber dem Grabmal seines Vorgängers Bruni aufgestellt, ist es in engem Anschlusse an diese Arbeit Rosselino's entworfen. Auch hier steht das Figürliche der Decoration im Werthe fast gleich: die Grabfigur auf dem reichen Paradebette ist von feiner Individualität; die beiden Wappenhalter am Sockel sind die anmuthigsten Kindergestalten. Von besonderem Reiz sind aber die schlanken, jugendfrischen Jünglingsgestalten auf dem Gesims, die fröhlich hinausschreitend den von oben zu beiden Seiten des Grabmals herabfallenden Fruchtkranz tragen. Die Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln in der Lunette ist mit Rücksicht auf den dunklen, hohen Platz und bei dem flachen Relief, in dem sie gehalten ist, kräftig und scharf umrändert. (Auf dem Fussboden vor

dem Grabmal die marmorne Grabplatte des Gregorio Marzuppini, a
leider sehr abgetreten; im Mittelschiff unter verschiedenen trefflichen
Grabplatten noch eine zweite Arbeit Desiderio's).

Desiderio's einzige durch Vasari bezeugte Büste, die der Marietta
Strozzi, ist, leider arg verstümmelt, im Pal. Strozzi erhalten; sie b
zeigt eine auffallend herbe Auffassung bei vollendet naturalistischer
Durchführung. Im Museo Nazionale sind die Marmorbüsten eines c
jungen Mädchens und die Büste eines jungen hübschen Knaben im
enganliegenden Schnürrock charakteristische Arbeiten Desiderio's.

Seine malerische Behandlung des Flachreliefs zeigt die be-
rühmte Marmormadonna im Tabernakel der Via Cavour, Pal. d
Riccardi gegenüber. Auch das dem Donatello zugeschriebene Ma-
donnenrelief der Galerie zu Turin ist vielmehr von Desiderio. e
(Ein alterthümlicheres Madonnenrelief in Marmor, von einem Nach-
folger Donatello's, schräg gegenüber in Via Martelli.) f

Bernardo Rossellino hatte vier Brüder, die Künstler waren; unter
diesen überflügelte ihn als Bildhauer der jüngste, *Antonio Rossellino*
(1427 bis um 1478). Schüler und Nachfolger des Bernardo, ist An-
tonio zugleich von Desiderio in glücklichster Weise beeinflusst. Leichte
und reiche Gestaltungskraft verbinden sich bei ihm mit frischem Natu-
ralismus, feinem Geschmack, ausgesprochenem Schönheitsgefühl, male-
rischer und vollendeter Bearbeitung des Marmors.

Zu seinem Hauptwerke, dem Grabmal des Cardinals Johann
von Portugal († 1459) in S. Miniato, erhielt Antonio den Auftrag g
1461. In einer flachen Nische steht frei auf hohem originellen Unter-
bau das Paradebett, auf dem die schöne Gestalt des jungen Cardinals
mit heiterem Frieden im Antlitz ruht. Zwei nackte Putten, die zur
Seite sitzen, halten die Zipfel des Bahrtuches. Ueber der Figur des
Todten, auf Sockeln der Rückwand kniet beiderseits ein jugendlicher
Engel von entzückender Bildung, Krone und Palme in den Händen.
Oben im Halbrund der Wand ein Medaillon mit dem Relief der Ma-
donna, das zwei Engel schwebend tragen. Die Decoration ebenso
vorzüglich wie der figürliche Theil.

Eine Wiederholung dieses Grabmals für die 1470 verstor-
bene Gattin des Ant. Piccolomini, Maria d'Aragona, in der Kirche
Montoliveto zu Neapel hat Antonio nicht vollendet. (Urkundlich h
war das Grabmal bei seinem Tode noch nicht fertig, die Ausführung
im wesentlichen von *B. da Majano.*) Dagegen führte er selbst noch
einen zweiten Auftrag für denselben Fürsten und dieselbe Kirche aus,
den Altar der Capp. Piccolomini; in der Mitte das Relief mit der i
Anbetung der Hirten, berühmt durch einen Chor singender Engel
in den Wolken; zu den Seiten in den Nischen die Statuen von Johan-
nes und Lucas; darüber die Brustbilder der beiden anderen Evange-

listen; auf dem flach abschliessenden Gesimse vier nackte Putten mit
einer Guirlande. In der Unterhöhlung, der überreichen Gewandung,
der wirkungsvollen Anwendung von Bohrlöchern, der perspectivischen
Ansicht ist Antonio hier ebenso weit gegangen wie Ghiberti bei der
zweiten Pforte des Battistero, allein ohne in gleichem Maasse die
einheitliche Wirkung zu stören.

Ein etwas derbes aber lebensvolles Relief mit der Anbetung
a der Hirten befindet sich im Museo Nazionale zu Florenz. Die
b Marmorstatue des kleinen, lebhaft ausschreitenden Johannes eben-
dort arbeitete Antonio 1477 für die Opera des Domes. Bedeutender
c als beide ist die Büste des Matteo Palmieri ebenda (1468); obgleich
stark verwittert, giebt sie noch durch breite Anlage und grosse Auf-
fassung den vollen Eindruck der energischen Persönlichkeit. Die
d Chiesa de' Vanchettoni enthält unter Donatello's Namen eine
e köstliche kleine Kinderbüste von der Hand des Künstlers. In S. Croce
am ersten Pfeiler das etwas nüchterne Relief der Madonna del latte
(in ganzer Figur) über dem zierlichen, gleichfalls von ihm gearbeiten
Weihwasserbecken (vor 1478).

Während Antonio für Neapel thätig war, betheiligte er sich auch
an einem Werke, das keineswegs zu den guten Erzeugnisssen der Früh-
f renaissance gehört, an der Kanzel im Mittelschiff des Doms zu
Prato (1473). Antonio's Antheil: drei kleine Reliefs mit der Himmel-
fahrt Mariä, der Steinigung des h. Stephan und der Klage um den
Tod dieses Heiligen, ist weitaus das Beste an dem Werke und wenig-
g stens von ansprechender Erfindung. — Ein kleines Tabernakel
aus Antonio's Werkstatt in der Badia di Settimo vor Florenz.

Antonio's schönste Einzelgestalt ist der lebensgrosse h. Sebastian
h in der Pieve zu Empoli (1457). In den weichen, schönen Formen,
dem edlen Kopfe, dessen ergreifender Blick flehend nach oben ge-
wendet ist, der unübertroffenen Durchführung und Politur des Marmors
darf diese Statue überhaupt wohl als die vollendetste nackte Figur
gelten, die von den Künstlern dieser Richtung geschaffen ist. Der
reiche Holzaltar, worin die Statue steht, trägt auf dem Gesimse zwei
knieende Engel, ähnlich denen in San Miniato.

Das grosse Reliefporträt des Erzbischofs Donato de' Medici im
i Dom zu Pistoja (1475) ist für den Künstler auffallend weichlich.

Eine frühe Arbeit von Antonio ist der Sarkophag des h. Mar-
k colinus im Museum zu Forlì (laut Inschrift v. 1458); freihstehend,
ringsum in Nischen die Tugenden und vier h. Mönche im Hochrelief;
an dem Deckel schwebende Putten mit Inschrift und Wappen; oben-
auf die Statuetten der Verkündigung; noch sehr gehalten, sorgfältig
durchgeführt und theilweise schon von grossem Reiz. In der Romagna
befindet sich noch eine zweite Arbeit des Künstlers, ein grosses Ma-
l donnenrelief im Stadthause zu Solarolo. — Auch das Grabmal

Lazzari in S. Domenico zu Pistoja, dessen Entwurf 1462 sein a
Bruder Bernardo geliefert hatte, wurde von Antonio ausgeführt und 1468 vollendet. Hier verdient namentlich das einfach schöne Relief Beachtung, das den Gelehrten vor seinen Schülern docirend darstellt. — Am Grabmal des Lorenzo Roverella in S. Giorgio vor Ferrara b
(vollendet 1475), dessen ganz römische Anordnung wie die plumpe Grabstatue dem *Ambrogio da Milano* (s. S. 201 l) gehören, gehen das Figürliche in und auf der Lunette und die Statuetten der Rückwand auf Antonio's Werkstatt zurück.

Ein von Antonio ganz abhängiger Künstler arbeitete u. a. die feine Marmormadonna in Flachrelief mit dem zur Mutter aufstrebenden Kinde im Museo Nazionale zu Florenz (1. Saal der c
Marmi).

Die Richtung, die Desiderio da Stettignano begonnen und Antonio Rossellino fortgesetzt hatte, findet ihren Abschluss in *Benedetto da Majano* (1442—97). Anfangs bei seinem älteren Bruder Giuliano als Intarsiator beschäftigt (s. u. Decor. S. 212 d u. e), hat er in den letzten 25 Jahren seines Lebens vorzugsweise als Marmorbildner eine ebenso umfangreiche wie vielseitige Thätigkeit entwickelt. Die schönste Kanzel Italiens, das trefflichste Ciborium, verschiedene prächtige Wandaläre und Nischengräber sind neben einer Reihe von Freifiguren und Büsten noch heute von ihm erhalten — fast sämmtlich in Marmor ausgeführt. Seine früheste datirte Arbeit (von 1474) ist die auf das sorgsamste durchgeführte Büste des Pietro Mellini im d
Museo Nazionale, für den er die Kanzel in S. Croce schuf, deren e
decorative Bedeutung bei der Architektur gewürdigt worden ist (S. 182 h). Die Reliefs zeigen lebendig entwickelte Scenen mit herrlichen Motiven (zum Theil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen zählen bei kleinem Maassstabe zu den vollendetsten dieser Zeit. Da jene 1474 ausgeführte Büste des Stifters diesen bereits sehr bejahrt darstellt, so fällt auch die Ausführung der Kanzel muthmaasslich in diese frühe Zeit, sicher nicht in die letzten Lebensjahre des Meisters, wie gewöhnlich angenommen wird. — Mellini's Wappen trägt auch das zierliche, figürlich reich geschmückte Tabernakel in der Badia zu Arezzo, das daher wohl f
gleichfalls schon aus dieser früheren Zeit ist.

Verwandt in der Behandlung und Auffassung des Figürlichen, ist das noch früher entstandene Grabmonument des h. Savinus g
im Dom zu Faenza (gestiftet durch Giovanna Manfredi 1468). Der Sarkophag steht in flacher, oben rund abschliessender Nische, über Doppelpilastern sich erhebend, die sechs Darstellungen aus dem Leben des Heiligen in zwei Reihen flach gehaltener Reliefs einrahmen; obenauf die Statuetten der Maria und des Engels. Aehnlich wie bei den Reliefs der Kanzel sind auch hier die Darstellungen von grosser

Mannigfaltigkeit, die Behandlung noch frischer und feiner, die Empfindung von keuscher Zartheit. — Von anderen Arbeiten in den Marken, gleichfalls aus der Jugendzeit des Künstlers, schreibt schon
a Vasari dem Benedetto den Marmorbrunnen mit zwei Engeln in
b der Sacristei des Doms von Loreto zu. Auch die Marmorthüre daselbst hat Benedetto nach Angabe Giuliano's ausgeführt, mit dessen Thür in der Sala d'Udienza zu Florenz sie übereinstimmt. Ebenda
c die beiden glasirten Thonreliefs mit den Evangelisten über den Sacristeithüren nach Thonmodellen Benedetto's hergestellt. (Zwei andere in Stuck sind nur Copien von diesen.)

Neben dem S. 182 i genannten Ciborium (vor 1475) in S. Domenico zu Siena, dessen Sockel durch Medaillonreliefs mit den Evangelisten
d geschmückt ist, befinden sich zwei holde Engelgestalten, die, mit Leuchtern in den Armen, zu den Seiten knieen.

e Im Pal. Vecchio zu Florenz ist die geschmackvolle, als Marmorarbeit vollendete Einrahmung der Thür der Sala de' Gigli mit der aus einem antiken Porphyrtorso restaurirten Justitia (1480—81) von Benedetto's Hand. (Die einfachere der Sala dell' Udienza von *Giu-*
f *liano* 1476—78, s. S. 182 l u. m.) Zwei Candelaber mit Engeln zur Seite im Museo Nazionale standen ursprünglich auf den Ecken des Thürgesimses, wo jetzt Abgüsse danach aufgestellt sind; auf der Thür
g hatte auch die Johannesstatuette (ebenda) ursprünglich ihren
h Platz. Eine ähnliche Figur der Justitia im Cambio zu Perugia
i scheint das Thonmodell zu der kürzlich im Museo Nazionale wieder aufgestellten sitzenden Marmorfigur zu sein, die eine mässige Werkstattarbeit ist.

Gleichzeitig (1480) vollendete er die von ihm und seinen Brüdern
k gestiftete Madonna dell' Ulivo, jetzt im Dom zu Prato. Die Thonstatue der Maria ist eine liebliche Schöpfung Benedetto's, das Marmorrelief der Pietà am Sockel aber etwas schwächlich. Von den
l zugehörigen Engeln ist nur der eine im Museum zu Bergamo er-
m halten. — Bald nach 1485 fällt auch die Ausführung des Grabmals der Herzogin Maria von Aragon († 1470) in der Kirche Monteoliveto zu Neapel (s. S. 449 h). Sämmtliche Figuren verrathen Benedetto's Hand; eigene Erfindung ist das kleine Auferstehungsrelief.
n — An demselben Orte (Capp. Piccolomini) arbeitete Benedetto später, gleichfalls im Auftrage des Gatten der Maria, den Marmoraltar mit der Verkündigung: zu den Seiten die Statuen der beiden Johannes, am Sockel sechs kleine Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi; als Gegenstück zu dem Altar Rossellino's ebenda componirt (1489 vollendet): die Gestalten noch von der dem Künstler eigenthümlichen Lieblichkeit, der Engel von ungeschickt stürmischer Bewegung, die Gewandung gar zu reich und bauschig, das Relief von malerisch perspectivischer Behandlung.

In seinen späteren Jahren fand Benedetto namentlich an Filippo Strozzi einen eifrigen Verehrer und Gönner: noch in den achtziger Jahren entstand eine bemalte Thonbüste Filippo's (jetzt in Berlin), wonach später die Marmorbüste (im Louvre) ausgeführt wurde; und im J. 1491 nach Filippo's Tode das Grabmal in S. Maria No- a
vella: über dem Sarkophag aus schwarzem Stein, der auf Löwenfüssen ruht, ist in der niedrigen Nische auf dunkler Rückwand das von Engeln getragene und von einem Kranz von Cherubim eingerahmte Rundrelief der Madonna in weissem Marmor angebracht; die Köpfe holdselig und träumerisch (vgl. S. 179 q).

Die auf Anregung des Lorenzo de' Medici im Auftrage der Bürgerschaft von Florenz errichteten Ehrendenkmäler Giotto's und des b
Musikers Squarcialupo im Dome (1490) zeigen deren Büsten in schlicht eingerahmten Wandnischen.

Gleichzeitig nahm Benedetto seine Thätigkeit in dem Städtchen San Gimignano wieder auf. Bereits 1475 hatte er für die Collegiata ein Tabernakel und den trefflichen Marmoraltar der h. Fina c
gearbeitet, deren Kapelle er nach dem Entwurf seines Bruders Giuliano seit 1468 ausbaute (s. S. 119 c). Der Altar hat eine dem Portugal-Grabmal Rosselino's in S. Miniato ähnliche Anordnung. Der Hostienschrein über dem Altartisch wird von zwei Engelpaaren in Nischen zwischen reichornamentirten Pilastern flankirt; in dem Gebälk darüber Reliefs der Finalegende. Auf dem Gebälk ruht der Sarkophag der Heiligen, und unter diesem schliesst ein Rundrelief mit der Madonna zwischen schwebenden Engeln den von zurückgeschlagenen Vorhängen umrahmten Aufbau. — Etwas abweichend von diesem Schema ist der Altar des h. Bartolus, den Benedetto 1494 in S. Agostino aus- d
führte. Die Vorhangsnische ist beibehalten, dagegen ruht der Sarkophag mit seinem reliefgeschmückten Sockel unmittelbar auf der Mensa. Die Wand dahinter, von Pilastern mit Gebälk umrahmt, zeigt in Nischen die Statuen der drei theologischen Tugenden. In der Lunette darüber als Rundrelief die Madonna mit dem segnenden Kinde, zu dem sich jederseits ein Engel anbetend neigt. (Hier, wie am Fina-Altar, ist die alte Bemalung und Vergoldung erhalten). Die Marmorbüste des Pietro Onofrio in der Collegiata (1493) ist eine unerfreuliche Arbeit der Werkstatt. e

Zwei nicht ganz vollendete Arbeiten kamen durch Vermächtniss des Künstlers in die Misericordia zu Florenz: die Statuette eines f
h. Sebastian und die Statue der Maria mit dem Kinde.

Von zwei Arbeiten, die er in Holz ausführte, befindet sich die eine, die von Desiderio begonnene Statue der h. Magdalena, in S. g
Trinità, die andere, ein von Credi bemaltes Crucifix, auf dem Hoch- h
altar im Dom zu Florenz.

Der productivste und gesuchteste Meister dieser Zeit und Rich-

tung war *Mino* (*di Giovanni di Mino*) *da Fiesole* (1431—84). Die umfangreichen Aufträge verführten den Künstler bei seiner mehr oberflächlichen Begabung zu einer etwas handwerksmässigen Ausübung seines Berufs. Durch den wenige Jahre älteren Desiderio vom Steinmetz zu künstlerischer Thätigkeit herangezogen, ist Mino im wesentlichen ein Nachfolger dieses Künstlers, dessen Richtung bei ihm jedoch, sobald der Gegenstand ihn nicht zwang, sich treu an die Natur zu halten, nur zu häufig in Manier ausartet. Wenn dennoch Mino auch heute noch vielfach als der eigentliche Repräsentant dieser Richtung angesehen wird, so verdankt er dies der Zahl und dem Umfang seiner Werke, der reichen zierlichen Decoration und einer gewissen Naivetät, namentlich in seinen zahlreichen charaktervollen Büsten. In der grossen Masse seiner Werke erscheint dagegen die Erfindung wenig originell. Ohne den feinen Geschmack seiner Zeitgenossen und häufig sich wiederholend, ist er in seinen Figuren meist eckig und unproportionirt, in der Decoration oft trocken und nüchtern, in der Behandlung spitzig und selbst kleinlich und flüchtig. Die Eintönigkeit (namentlich im Faltenwurf) scheint durch ein oberflächliches Studium der Antike in Rom befördert zu sein, wie sie sich denn auch bei den gleichzeitigen römischen Bildnern, auf die Mino bei seinem wiederholten und jahrelangen Aufenthalte in Rom von entschiedenem Einflusse war, in noch stärkerer Weise findet.

Zu seinen frühesten und besten Werken gehören drei Marmor-
a büsten des Museo Nazionale: die des Piero de' Medici, den sie
noch als kräftigen Mann in jüngeren Jahren darstellt (um 1454); die
b etwa gleichzeitige Büste seines jüngern Bruders Giovanni († 1463)
c im Harnisch, und die kleinere des Rinaldo della Luna (1461).
d Ebenda zwei flache Profilreliefs, das einer jungen Frau (mit der
Aufschrift ET IO DAL MINO O AVVTO EL LVME) und das des
e Kaisers Aurelius, sowie zwei kleine Tabernakel von geringer Bedeutung.

Zu Mino's frühen Arbeiten gehört auch die schöne Büste des Lionardo Salutati († 1466), Bischofs von Fiesole, die an dem vor
f 1464 bestellten Grabmale im Dom von Fiesole angebracht ist.
In Erfindung, Aufbau und Decoration hat Mino später kein monumentales Werk von gleicher Originalität und Frische geschaffen. —
g In derselben Kapelle befindet sich gegenüber ein Marmoraltar von
Mino's Hand, gleichfalls von demselben Salutati gestiftet: auf dreitheiliger Wandfläche in der Mitte Maria knieend im Relief, das Kind verehrend, das in freier Figur vor ihr auf den Stufen des Altars sitzt und zu dem kleinen Johannes spricht; rechts und links, gleichfalls in flachen Nischen, die (kleineren) Relieffiguren der hh. Remigius und Leonhard, ersterer einen Krüppel heilend, der vor ihm auf den Stufen sitzt. Hier beginnt bereits in den verschiedenen Grössen-

verhältnissen der Figuren, in der Vermischung von Relief und Frei-
figuren, in der Anordnung und in der schwächlichen Architektur
die Manier des Künstlers sich geltend zu machen. — (Eine Büste
Christi über dem Altar von unangenehmem Naturalismus.) a

Im Auftrage des Diotisalvi Neri begann Mino 1464 die Aus-
schmückung der Badia in Florenz: zunächst wohl den Wand- b
altar (rechts am Eingange), für den er den Altar in Fiesole nur zu
treu als Vorbild benutzte (voll. 1470). Sodann erhielt er den Auf-
trag zu einem Grabmal des Bernardo Giugni († 1466), das in dem c
rechten Querschiffe der kleinen Kirche zur Aufstellung kam; und
1469—81 fertigte er das noch umfangreichere Monument des Grafen d
Hugo († 1006), des Hauptwohlthäters der Badia, das den Abschluss
des linken Querschiffes der Kirche bildet. Beide Denkmäler sind im
wesentlichen nach dem Vorbilde jener Nischengräber der Kanzler
Bruni und Marzuppini in S. Croce angeordnet; einzelne Abwei-
chungen sind keineswegs glücklich. In Bezug auf die figürlichen
Theile wie auf den architektonischen Aufbau und die Decoration
treten namentlich in dem Grabmal Giugni schon die oben gerügten
Schwächen von Mino's Manier mehr oder weniger stark hervor.

Ein ansprechendes Medaillonrelief der Madonna (aus der Badia)
und ein ähnliches kleineres Relief besitzt das Museo Nazionale; e
ein anderes derartiges Relief in der Pieve zu Empoli. Seine beste f
Arbeit dieser Art in Italien ist wohl das Madonnenrelief in Via della g
Forca gegenüber Pal. Martelli in Florenz. Auch das Hospital
des Laterans in Rom bewahrt ein ähnliches Werk. h

Das Ciborium im Battistero zu Volterra (1471), sowie ebenda i
im Dom zwei leuchterhaltende Engel, Ueberreste eines Marmoraltars, k
sind geradezu roh; nicht viel besser sind die beiden Reliefs an der
Kanzel im Dom zu Prato (1473), deren wenig glücklicher Aufbau l
gleichfalls von Mino herrührt (s. S. 450 f). Sie zeigen aufs deutlichste,
dass ihm für die monumentale Plastik die Begabung fehlte.

Ausserhalb seiner Heimath entwickelte Mino namentlich in Rom
eine umfangreiche Thätigkeit. Die grossen Aufgaben, die ihm hier
gestellt wurden, führte er regelmässig mit andern Künstlern zusam-
men aus, was für die Gesammtwirkung meist nicht vortheilhaft und
auf Mino's Eigenart nicht ohne dauernden Einfluss war. Schon 1454,
dann 1463 und 1464 urkundlich dort thätig, wurde er nach 1471 von
Cardinal Marco Barbo mit der Anfertigung des Grabmals seines
Onkels, Papst Paul's II., beauftragt und von 1475—80 von Nepoten
Papst Sixtus' IV. beschäftigt. Schon Paul II. hatte den Künstler begün-
stigt: das Marmorrelief mit dem Gekreuzigten zwischen Johannes m
und Maria von einem Altar in der Peterskirche, jetzt in S. Balbina,
liess er schon als Cardinal ausführen; es ist also schon vor 1464,
vielleicht gleich bei Mino's erstem Aufenthalt entstanden, wofür die

feinere naturalistische Auffassung und selbst eine gewisse Grösse der Composition sprechen. Für Paul II. arbeitete Mino, ausser seiner
a Büste im Pal. Venezia, auch das wenig bedeutende Tabernakel
b in S. Marco (um 1463), mit dem jetzt die Reliefs eines Altars verbunden sind, an dem die Lunette mit Gott-Vater und das Relief zur
c Rechten Mino's Hand verrathen. Die Ueberreste des Pauls-Monuments, das Mino mit *Gio. Dalmata* zusammen arbeitete, befinden sich jetzt zerstreut in den vaticanischen Grotten: die Grabfigur ist plump, ein Relief des jüngsten Gerichts, das als Lunette diente, stillos und fast roh; am günstigsten und echt im Charakter Mino's sind zwei
d Tugenden im Relief. Ein späteres Relief des jüngsten Gerichtes über dem Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Klosterhof von S. Agostino ist wenigstens lebendig gedacht.

Interessanter wegen seiner Decoration ist das grössere Tabernakel
e in S. Maria in Trastevere, während die Ueberreste seines colos-
f salen Ciboriums in S. Maria Maggiore (1463; ein Madonnenrelief
g und zwei Apostel ebendorther beim Grafen Stroganoff) wieder recht manierirt und kleinlich sind. Für dieselbe Kirche arbeitete
h Mino auch die Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des h. Hieronymus, jetzt im Museo artistico-industriale. — Von den
i in den Grotte Vaticane aufbewahrten Ueberresten der Kanzel Pius' II. (später für das Confessionstabernakel Sixtus' IV. verwandt) lassen sich vier Apostel deutlich als Mino's Arbeiten erkennen (1463). — Mino's tüchtigstes Monument in Rom ist das Grabmal
k des Card. Forteguerri in S. Cecilia († 1473, neuerdings wieder zusammengestellt); sowohl die Grabfigur auf dem reizvoll erfundenen Sarkophag wie das Relief der Madonna sind vorzüglich. Auch ein kleines
l Madonnenrelief in der Sacristei entspricht in Manier und Arbeit durchaus ihm. Wie hier mit einem unbekannten römischen Bildhauer zusammen, so arbeitete Mino mit *Andrea Bregno* (s. S. 469 m)
m auch das Grabmal des Pietro Riario († 1474, err. 1477) in Ss. Apostoli, dessen Entwurf wohl letzterem gebührt; von Mino's Hand die Nischenfiguren der Pfeiler und das Madonnenrelief. Auch an
n dem von Bregno entworfenen Grabmal des Crist. della Rovere († 1477) in S. M. del Popolo ist das Madonnenrelief von Mino's
o Hand; ebenso das am Grabmal Ferrici († 1478) im Hof der Minerva befindliche. Eine anspruchslose, ganz eigene und in der Decoration sehr reizvolle Arbeit, nach dem Vorbilde des Sarkophags vom Grab-
p mal Marzuppini, ist das Grabmal des jungen Cecco Tornabuoni († 1480) in der Minerva.

Von einem dem Mino und A. Rossellino verwandten, regelmässig stark caricirenden unbekannten Künstler (jetzt als „*Meister der Mar-*
q *mormadonnen*“ bezeichnet) seien hier ein grosses Marmorrelief der
r Madonna im Museo Nazionale zu Florenz, ein zweites in S.

Stefano a ponte, ein drittes im Treppenhaus des Pal. Bombicci a
(Corso de' Tintori No. 87), ein viertes in der Kirche des Eremo sacro b
zu Camaldoli (Casentino), ein fünftes im Pal. del Comune zu c
Pistoja, sowie drei ähnliche Reliefs in der Akademie (1) und d
im Palast (2) zu Urbino, endlich eine Johannesbüste ebendort e
angeführt.

Der mittelmässig begabte *Domenico Rosselli* aus Rovezzano
(1439—97) schwankt unselbständig zwischen Einflüssen Desiderio's
und Mino's: auf den ersteren weist der Taufstein in der Colle-
giata zu S. Maria a Monte (bei Empoli), eine etwas timide aber f
nicht ungraziöse Jugendarbeit (1468); der letztere macht sich vor-
wiegend in seinem Hauptwerke, der Ancona im Dom zu Fossom- g
brone (1480) mit reichem figürlichen Schmucke geltend. Sonst ist
dort nur noch die Madonna zwischen den hh. Franciscus und Ber-
nardinus in der Portallunette von S. Francesco erhalten. (Ueber h
Rossellis Arbeiten in Urbino und Pesaro s. S. 201 k—l u. 202 a.)

Lucca's hervorragendster Künstler, *Matteo Civitali* (1435—1501),
ist der einzige Meister Toscana's, der ausserhalb Florenz völlig in
der Richtung der gleichzeitigen Florentiner arbeitete, in deren Schule
er ohne Zweifel grossgezogen wurde. An Originalität und frischer
Auffassung keinem darunter gleich, übertrifft er Meister wie Mino in
den meisten Fällen durch sorgsameres Naturstudium, fleissige Durch-
bildung und delicate Behandlung des Marmors; ja sein ausgesprochener
Schönheitssinn rückt einige seiner Schöpfungen in die Reihe wenn
auch nicht der bedeutendsten, so doch der anmuthigsten Werke der
Renaissance. Dies gilt besonders von der Relieffigur des Glaubens i
im Museo Nazionale zu Florenz, von schönen Formen und von
inniger Empfindung; ähnlich die edle Christusbüste in Hoch- k
relief ebenda (der Marmor von köstlicher Politur und Farbe). Den
höchsten Ausdruck jugendlicher Schönheit und inbrünstiger Andacht
zeigen aber die beiden knieenden Engel (1473—76) neben dem l
Tabernakel der Sacramentskapelle im Dome zu Lucca, der clas-
sischen Stätte für Matteo's Wirksamkeit. Unter den figürlichen Bild-
werken Matteo's ist die Einzelfigur des h. Sebastian am Tempietto m
(1482—84) nur eine mässige Leistung. Das Grabmal des Pietro a n
Noceto (1472), Secretärs des Papstes Nicolaus' V., nach dem Vor-
bilde der Grabmäler in S. Croce aufgebaut, ist im einzelnen etwas
nüchtern und steht dem kleinen Denkmal des Domenico Bertini (1479) o
entschieden nach, dessen Auffassung als einfache, mit einem Halbrund
abschliessende Gedenktafel ebenso geschmackvoll wie eigenartig ist;
die Büste in der Nische individuell. — Der umfangreiche Regulus- p
Altar (1484) vereinigt Grabmal und Altar, jedoch weniger glücklich,
als wir es bei B. da Majano sehen. Der Aufbau ist zu schwer und über-

füllt; weder die schöne Decoration noch die fleissig durchgeführten Einzelfiguren (in Lebensgrösse) kommen zur richtigen Geltung. Die liegende Grabfigur des Heiligen, darüber die thronende Madonna und unten in Nischen drei männliche Heilige sind keineswegs bedeutend in der Auffassung, aber in ihrer einfachen Natürlichkeit, geschmackvollen Drapierung und fleissigen Durchbildung wirken sie ähnlich wie etwa die Gestalten Ghirlandajo's oder Perugino's.

a Lucca besitzt ausserdem von Civitali in S. Trinità ein Ma-
b donnenrelief; in S. Romano (hinter dem Hochaltar leider ungünstig aufgestellt) das Grabmal des h. Romanus von 1490: die liegende Grabfigur, von weichen Formen und schönem Kopf; ein Ecce homo in Halbrund darüber; Bemalung und Vergoldung trefflich
c erhalten. In der Pinacoteca verschiedene Arbeiten aus aufgehobenen Kirchen: ein Altar mit dem Marmorrelief der Verkündigung, eine
d Christusbüste und die liegende Grabfigur des San Silao; wohl sämmtlich nur Werkstattarbeiten.

Um 1491/92 folgte Matteo einem Rufe nach Genua, um dort
e die Johanneskapelle im Dom auszuschmücken. Sechs von den Statuen dieser Kapelle: Adam, Eva, Jesaias, Elisabeth, Habakuk und
f Zacharias (voll. 1496), und die grossen Lunettenreliefs sind von seiner Hand. Neben Sansovino erscheint der Künstler entschieden zu seinem Vortheil; seine Figuren sind ebenso fein und anmuthig in der Bewegung und Formenbehandlung, wie reich und schlicht in der Charakteristik.

Von Matteo's Verwandtem, *Vincenzo Civitali*, u. a. die lebensgrosse
g Marmorstatue des h. Petrus im l. Schiff von S. Frediano zu Lucca (1506); trockener und nüchterner als Matteo's Arbeiten.

In Civitali und Andrea della Robbia hat die florentinisch-toscanische Frührenaissance ihre letzten Vertreter; bei einer Gruppe nur wenig jüngerer Bildhauer: *Ferrucci*, *Rovezzano* u. a. klingt allerdings in der spielenden Behandlung und Verwendung der Ornamentik die ältere Zeit noch nach, jedoch bei anderen Eigenthümlichkeiten, die sie bereits in die Hochrenaissance verweisen.



Die Thätigkeit der florentiner Bildnerschule des Quattrocento umfasst ganz Toscana und greift sogar darüber hinaus in alle Theile Italiens. Locale Künstler schaffen daneben in mehr oder weniger starker Abhängigkeit an einzelnen Orten zuweilen recht tüchtige Werke, besonders decorativer Natur; eine selbständige Schule hat jedoch in Toscana allein Siena aufzuweisen. Der gleichzeitigen Malerei weit überlegen, zeigt sie eine durch ein volles Jahrhundert der florentiner Plastik parallel laufende Entwicklung, die in ihrem

ersten bahnbrechenden Meister, in *Jacopo della Quercia* (geb. 1374, † 1438), sogar einen der bedeutendsten Künstler Italiens aufzuweisen hat. Ueberblicken wir die gesammte Thätigkeit dieses Meisters und berücksichtigen wir die häufig noch halb gothisch geschwungenen Linien und den unruhigen Faltenwurf seiner Gewänder, sowie seine schwere und unklare, vielfach noch geradezu gothische Ornamentik, so gewinnen wir daraus nicht das Bild eines Künstlers des freien Renaissancestils, wie etwa Donatello, sondern eines Meisters des Uebergangs, den Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco in Florenz entsprechend, wenn auch Quercia ihnen an Talent weit überlegen ist. Während sich aber bei jenen Künstlern der Fortschritt in der tüchtigen Durchbildung der Formen kund giebt, denen es nur noch an voller Beseelung fehlt, finden wir bei Quercia gerade das Umgekehrte: bei geringer Betonung, ja Vernachlässigung des Details und der Verhältnisse weiss er seine Gestalten in packender Weise zu beleben und seine Compositionen mit fast stürmischer Bewegung zu erfüllen, ein Zug, der in Giov. Pisano zuerst hervortritt und in Michelangelo zur bewussten, vollendet künstlerischen Form gelangt. Quercia kennt kein seelisches Leben, das, mehr oder weniger vom Körper getrennt, wesentlich nur im Ausdruck des Gesichts zur Geltung käme; der Geist seiner dämonischen Gestalten bethätigt sich mehr im Körper, in der Bewegung, in der That. Daher gelingt ihm die Darstellung ruhig sinnender Einzelgestalten nur unvollkommen; seine wahre Grösse zeigt sich erst in seinen in stilvollem Flachrelief behandelten Compositionen.

Von seiner frühesten Thätigkeit ist uns nichts erhalten, weder die in Werg und Gyps improvisirte Reiterstatue des Gian Tedesco († 1394), noch seine Concurrenzarbeit für die Thür des Battistero in Florenz (1401). Im J. 1409 erhielt er den Auftrag auf den Marmorbrunnen für die Piazza del Campo in Siena, die Fonte Gaja, a
den er aber erst 1419 vollendete, da seine Thätigkeit in eigenthümlicher Weise zwischen seiner Vaterstadt und Lucca und Bologna getheilt war. An Ort und Stelle befindet sich statt dessen jetzt nur eine moderne Copie der marmornen Brunneneinfassung; die verwitterten Ueberreste des Originals sind in der Opera des Domes auf- b
gestellt: eine Anzahl allegorischer Figuren, die Statue der Maria und des Erzengels, ein Madonnenrelief und zwei Flachreliefs mit der Schöpfung Adam's und der Austreibung aus dem Paradiese; schon von der vollen Eigenart des Meisters und sehr bedeutend.

Seine zweite Arbeit in Siena ist der grosse Taufbrunnen in c
S. Giovanni, der nach seinem Entwurfe (vom J. 1427) aufgebaut wurde (voll. 1432). *Pietro del Minella* und Genossen führten das Architektonische aus, Quercia das Figürliche. Von seiner Hand: die vier Reliefgestalten von Propheten, die Statuette des Johannes und das

herrliche Bronzerelief der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (in Auftrag gegeben 1417, gegossen erst 1430).

Noch vor diese Arbeiten fällt Quercia's Thätigkeit in Lucca.
a Hier ist die früheste Arbeit von seiner Hand das Grabmal der Ilaria del Caretto im Dom (1406). Auf einem noch gothisch profilirten Untersatz liegt in edler Haltung die jugendliche Todte; ringsum Reliefs mit nackten Kindern, die Gewinde von Blumen und Früchten tragen, in der Bewegung und Anatomie noch wenig durchgebildete Gestalten. Auch das Weihwasserbecken im Querschiff des Domes,
b die zwei Grabsteine des Federigo Trenta und seiner Gemahlin
c in S. Frediano (1416), ebenda, und namentlich der Marmoraltar der Familie Trenta ebendort, lassen stark gothische Reminiscenzen erkennen (das Decorative unter Beihilfe von *Franc. da Imola*). Dies gilt von den Heiligenfiguren, deren Anfertigung schon in das J. 1413 zu setzen ist, während die Reliefs der Predella mit den Martyrien 1422 hinzugefügt wurden; in klarer Composition und dramatischem Leben werden sie kaum von Donatello übertroffen.

Gerade nach dieser Richtung lernen wir Quercia am günstigsten in Bologna kennen, wo er seit 1425 am Schmuck des Hauptportals
d von S. Petronio thätig war, und wo sämmtliche Reliefs wie zwei der Freifiguren in der Lunette seine Arbeit sind. Hier kommen seine reiche schöpferische Phantasie wie die Kraft und Lebendigkeit seiner Schilderung gleichmässig zur Geltung; hier schafft er im kleinen die grössten Compositionen: stürmisch wie Donatello, klar wie Ghiberti. Aussen an den Pilastern je fünf Geschichten der Genesis, am Architrav fünf Darstellungen aus der Kindheit Christi; an den Schrägen und im Bogen der Thür, in gleichem malerischen Flachrelief, die Propheten in kleinen Halbfiguren. Die sitzende Madonna und der h. Petronius in der Lünette sind charakteristische, gross gehaltene Gestalten (der h. Ambrosius von *Dom. Aimo*).

e Ein tüchtiges Werk seiner letzten Zeit ist das Grabmal des Ant. Galeazzo Bentivogli in S. Giacomo Maggiore (ursprünglich für ein Mitglied der Familie Varj), nach dem Vorbilde der gothischen Professorengrabmäler Bologna's auf Kragsteinen an der Wand angebracht; unter dem Todten, mit hässlichen, sehr individuellen Zügen, das Relief einer Vorlesung voll reichster Charakteristik; ringsum Statuetten von ungleichem Werth, meist Werkstattarbeiten. — Im
f Museo Civico zwei zusammengehörige Reliefs mit der thronenden Maria (darüber in Spitzbogen drei sich umarmende Engel) und dem h. Michael, mit einer Sibylle darüber; sowie eine kleine Predella mit lebendig erzählten Geschichten.

Von einem namenlosen Nachfolger Quercia's sind die Holzstatuen
g der Madonna und vier Heiliger im Chor von S. Martino zu Siena, von einem zweiten, weichlichern Nachfolger die der Madonna in der
h Chiesa della Pantera ebenda, leider modern bemalt.

Neben Quercia, wenn auch sehr hinter ihm zurückstehend und von ihm abhängig, tritt gleichzeitig in Siena wenigstens eine Künstlerfamilie mit noch einiger Originalität hervor: *Turino di Sano* und seine Söhne, *Barna*, *Lorenzo* und *Giovanni di Turino*, letzterer († um 1454) die eigentlich künstlerische Kraft. Die bedeutendste gemeinsame Arbeit sind die beiden Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. a
Giovanni: Geburt und Predigt des Johannes (1417—27); individuell in den Gestalten, klar in der Composition und theilweise recht lebensvoll. Von Giovanni allein rühren drei von den Bronzestatuetten b
der Tugenden her, die zwischen den Reliefs angebracht sind, nämlich Tapferkeit, Gerechtigkeit und Weisheit, ganz unter Quercia's Einfluss geschaffen, wie auch das Madonnenrelief am Sportello. Eine gemeinsame Arbeit (1429) ist die bronzene Wölfin vor dem Pal. c
Pubblico, als Wappenthier behandelt. Von Giovanni's Hand das zierliche kleine Weihbecken in der Kapelle des Pal. Pubblico, d
sowie ein einfacheres Weihbecken in der Sacristei des Doms. e
Die fünf kleinen Marmorreliefs im r. Querschiff (1425, der h. f
Lucas von *Giov. Francesco da Imola* begonnen) enthalten Darstellungen der Evangelisten und des h. Paulus von beinahe grosser Auffassung und energischer Bewegung. — (Die Cassette in der Osser- g
vanza nicht von ihm, sondern von *Francesco d'Antonio* [1460], der auch 1466 die Cassette für die Johanniskapelle im Dom arbeitete.) h
— Ein anderer von Quercia beeinflusster Zeitgenosse, *Goro di Neroccio*, arbeitete die tüchtige Statuette der Liebe am Taufbrunnen. i

Quercia's künstlerische Richtung hätte, um einen fruchtbaren Boden zur Nachfolge zu finden, eine Kunstthätigkeit im grossen erfordert, wie sie Siena bei seinen zerrütteten politischen und finanziellen Verhältnissen damals nicht mehr bieten konnte. Die dadurch veranlasste Wirksamkeit im kleinen, die damit verbundene Zersplitterung der Thätigkeit eines und desselben Künstlers in allen Kunstfächern, sowie die Abgeschlossenheit Siena's erklären den Mangel einer grossen, vielseitigen und originellen Richtung der sienesischen Scuptur der folgenden Zeit. Ohne die Grösse und die Phantasie Quercia's zu besitzen, haben mehrere seiner Nachfolger doch ein ernstes naturalistisches Streben und naive liebenswürdige Auffassung, womit sie ein fleissigeres Naturstudium und sorgfältigere, nicht selten aber kleinliche Durchbildung des Details verbinden.

Der tüchtigste und rührigste Künstler dieser jüngeren Generation ist *Antonio Federighi* (bereits 1444 thätig, † 1490). Als Decorator wurde er schon oben S. 186 l u. ff. gewürdigt. Seine freie Plastik zeichnet sich durch lebensfrische Fülle und Kraft aus; dabei besitzt er eine gewisse Breite in der Durchführung wie in der Auffassung, die seinen Zeitgenossen in diesem Grade fehlt. Aus der Zeit seiner Bauleitung am Dom zu Orvieto (1451—56) rührt die schlanke jugendliche

a Sibylle her (erster Pfeiler der l. Aussenseite), von edler Haltung
und eigenthümlich weicher Behandlung des Nackten. Trefflich in
b ihrer Art sind sodann die drei Statuen an der Loggia de' Nobili:
S. Ansano, S. Savino und S. Vittore (1456—63), frische,
keck dreinschauende Gestalten von energischer Haltung, in voller
c Gewandung. Von seiner Hand ist der Taufstein im Dom, nach
1482, dessen Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte in ihren plumpen
Formen neben seiner geringeren Begabung nach dieser Richtung
Spuren des Alters, wie auch entschiedene Mithilfe von Schülern be-
d kunden. Auch die graffitirte Grabplatte des Bischofs Carlo Bar-
toli († 1444, nach *Pietro del Minella's* Entwurf) ebenda ist ohne
Originalität und ohne die Frische seiner Einzelfiguren. Dasselbe gilt
e von den Relieffiguren römischer Helden an der Marmorbank in
der Loggia (die rechts vom Eintretenden, vom J. 1464). Im Ora-
torium von S. Giovannino della Staffa ist in der Vorhalle eine
f Thonstatue des Täufers, mit Sandalen und römischem Paludamen-
tum über dem härenen Gewand, in ihrer ursprünglich guten Be-
malung erhalten, ein kräftiges Werk, das den unzweifelhaften Stempel
g Federighi's trägt. Auch der Moses von der Fonte degli Ebrei, jetzt
im Museum der Domopera, ist viel eher von Federighi, als von
h Quercia, dem er früher zugeschrieben wurde. Ein nackter Bacchus
im Pal. d'Elci, als Antike geltend, entspricht in Auffassung und
Mache durchaus dem Ideal, das Federighi in seinen Nachbildungen
i derselben verfolgte. Dagegen ist die Thonstatue des h. Galganus
k in S. Cristoforo und ein Marmorrelief der säugenden Madonna
l im Vestibül des Klosters S. Francesco höchstens Schulgut (eine
m reducirte Wiederholung über der Thüre eines Albergo am Beginn
n der Via de Rossi). — Die Bank links in der Loggia de' Nobili
mit den Cardinaltugenden ist von *Urbano da Cortona* (dem Gehilfen
Donatello's in Padua, † 1504), der sich hier sowie in den Reliefs aus
o dem Marienleben im Dom, im Relief der h. Katharina mit zwei
p Engeln über dem Eingang zu ihrem Oratorium (1465—74) und dem
q Grabmal Cristoforo Felici in S. Francesco (1486 vollendet, voll
unverdauter Donatelloreminiscenzen!) als nüchternen Steinmetz be-
r kundet. Auch das Grabmal des Bischofs Baglione († 1451) im
Dom zu Perugia in deutlichem Anschluss an Donatello's Coscia-
grab geschaffen, gehört eher ihm als Agostino di Duccio an.
Ein dem Federighi verwandter sienesischer Künstler fertigte den
s grossen Aufsatz des Taufbrunnens mit den Propheten im Dom zu
Massa Maritima.

Federighi nahe verwandt ist *Neroccio di Bartolommeo* (1447 bis
t 1500); namentlich in der Marmorstatue der h. Katharina (Johannis-
kapelle im Dom, 1487), einer kräftigen, vollen Gestalt von freier
u Haltung und lebensvollem Ausdruck. Die Holzstatue derselben

Heiligen im untern Oratorium von S. Catarina (1465) hat mehr a
porträtartige leidende Züge und schlankere Formen. 1483 arbeitete
Neroccio das Grabmal des Tommaso Piccolomini im Dome, mit b
der tüchtigen Figur des Verstorbenen. Die späteste bekannte Arbeit
ist ein kleines, wenig bedeutendes Madonnenrelief über der Haupt- c
thür von Fonte giusta (1489). Seinem Charakter am nächsten
stehen die zwei (modern vergoldeten und bemalten) Holzstatuen d
der Verkündigung in der Chiesa del Santuccio, sowie die des h.
Nicolaus von Bari in der Kirche der Regie scuole (Sacristei, Via e
del poggio), mit der tadellos erhaltenen, sehr wirksamen und stil-
vollen alten Bemalung, — in seiner lebenswahren, ungezwungenen
Majestät wohl die schönste Einzelstatue der sienesischen Plastik. An
künstlerischem Werth giebt ihr die empfindungsvolle Thonfigur f
des trauernd dasitzenden Evang. Johannes im Museum der Dom-
opera kaum nach.

Das Gegenstück zu Neroccio's h. Katharina in der Johanniskapelle
des Doms, der h. Ansanus, einen Krüppel heilend (vollendet vor g
1487), rührt von der Hand des Erbauers dieses reizenden Raumes, von
Giovanni di Stefano her. Es ist ein Werk, das durch jugendliche
Frische, feinen Naturalismus und edle Auffassung gleichmässig fesselt.
Auch die leuchterhaltenden Bronzeengel neben dem Tabernakel h
Vecchietta's im Dom (seit 1489) zeigen in den schlanken Gestalten
mit ihrem reichen Lockenhaar und ihren reizenden Köpfen wie in
ihrer äusserst sauberen Durchführung nichts mehr von Quercia's
Einfluss. Seine decorativen Arbeiten s. S. 187 d u. e.

Diese jüngere Richtung der sienesischen Renaissancekunst, die
höchste Sauberkeit der Ausführung mit grösster Innigkeit des Aus-
drucks zu verbinden strebt, hat in *Lorenzo Vecchietta* (ca. 1412—80)
ihren Hauptvertreter. Der Gegensatz seiner Kunstweise gegen Quercia's
Richtung macht sich erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento
allgemein geltend. Liess Quercia ein eingehendes Naturstudium, ein
genaues Durcharbeiten der Details, einen zarten, gemüthvollen Aus-
druck vermissen, so ist es gerade diese Seite, die bei Vecchietta
im Anschluss an die alten Traditionen der sienesischen Kunst vor
allem hervortritt. Freilich wird er dabei, namentlich wenn das Motiv
dramatisch oder monumental ist, leicht schwächlich, oder er cari-
cirt. Seine Anlage befähigte ihn besonders zur Bronzearbeit; in
Bronze ist daher auch die Mehrzahl seiner Werke ausgeführt. Das
hervorragendste darunter ist das Tabernakel auf dem Hochaltar i
im Dome (s. S. 186 h), 1465—72 für das Spital gearbeitet,
dem er 1466 die Bronzestatue Christi zum Geschenk machte. k
Diese letztere wie die Christusfigur auf dem Tabernakel sind Meister-
werke in der naturalistischen Durchbildung der Details, deren über-
triebene Betonung die Figuren jedoch kleinlich erscheinen lässt.

Ebenso fühlbar ist dieser Mangel an energischer Haltung in den beiden
a Marmorstatuen des Paulus (1458) und Petrus (1460) an der Loggia
de' Nobili, wo Federighi's kräftige Gestalten in gefährlicher Nach-
b barschaft stehen. Tüchtiger ist das Mamorrelief mit den h.
Hieronymus am Eingang der Liberia des Doms. Die bronzene
c Grabfigur des Marino Soccino im Museo Nazionale zu
Florenz zeigt ein treues, aber wenig bedeutendes Studium nach
der Leiche, wobei der Künstler jedoch jede abschreckende Wir-
d kung zu vermeiden wusste. Im Dom zu Narni die bemalte höl-
zerne Kolossalstatue des h. Antonius (bez. und dat. 1475),
e eine zweite Holzstatue in S. Bernardino ebenda, die Figur des
h. Bernardin (bez.).

Die Richtung des Vecchietta fand ihre bedeutendsten Nachfolger in zwei jüngeren, namentlich als Architekten berühmten Künstlern, in *Francesco di Giorgio* und dessen Schüler *Giacomo Cozzarelli*, deren zarte und graziöse Figuren mit ihrem schwärmerischen, stummen Ausdruck den Gestalten auf den Bildern eines Fungai, Pacchierotto und Pacchia nah verwandt erscheinen.

Francesco di Giorgio's (1439—1502) beste Arbeiten sind die beiden
f grossen Bronze-Engel zur Seite von Vecchietta's Tabernakel im
g Dom (1497), sowie die zwei Halbfiguren von leuchtertragenden Engeln
an den Pfeilern neben dem Altar. In der Haltung graziös und
schwungvoll, im Ausdruck träumerisch und lieblich, zeigen sie in der
scharfen eckigen Behandlung der kleinen Falten und der Haare, in
den stark geschwungenen Linien bereits das Vorbild für Beccafumi's
h eigenthümlichen Barockstil. Die Medaillonreliefs an den Ge-
wölben der Osservanza (um 1485) sind flüchtigere decorative Arbeiten
von ähnlicher Richtung (durch Uebertüchung stark entstellt). — Auch
i den farbigen figurenreichen Terracotta-Altar der Himmelfahrt
Mariä in der Capp. del Diavolo (Pal. Turco) in Siena schreibt
man wohl mit Recht dem Francesco di Giorgio zu.

Giacomo Cozzarelli (1453—1515) folgte der Richtung seines Meisters.
k Von seinen Bronzewerken sind erhalten zwei Sockel an den Chorpfei-
l lern im Dom (die Engel darauf und an den Pfeilern im Schiff von
m *Beccafumi*), und die Fahnenhalter am Pal. del Magnifico (voll-
endet 1508). — Mehrere Einzelfiguren: ein h. Sigismund in der
n Sacristei des Carmine, ein h. Nicolaus in S. Agostino, die hh.
o Katharina und Vincentius in S. Spirito und die Halbfigur der h.
p Katharina über einer Thür von S. Caterina, zeigen sämmtlich
jenen Zug schwärmerischer Innigkeit, jene weichen und schönen For-
men, ohne geziert oder weichlich zu erscheinen. In dem reizenden,
nach Cozzarelli's Zeichnungen ausgeführten Hofe von S. Caterina
q zwei kleine Reliefs von gleicher Auffassung. — Die grosse Thon-
r gruppe der Beweinung Christi in der Osservanza, deren Umbau

er seit 1485 leitete, zeigt einen Zug herber Grösse, die dem Künstler sonst fremd ist.

Ueber *Lorenzo Marina* s. S. 187 h—m.



In Rom hatte die Plastik um die Wende des Jahrhunderts in den
Ausläufern der alten Cosmatenschule einen Anlauf genommen, der das
Beste hoffen liess. Eine grossartigere Grabfigur wie die des Card.
Stefaneschi († 1417) in S. Maria in Trastevere vom *Magister Paulus* a
(bez.) hat Rom überhaupt nicht aufzuweisen; auch der Aufbau der
Grabnische ist so vornehm in seiner Einfachheit, dass das vorge-
schrittene Quattrocento darauf zurückgreift. Ein ganz ähnliches,
gleichfalls bezeichnetes Werk ist das Grabmal Caraffa († 1405)
im Priorato di Malta, und das der Brüder Anguillara († 1408) b
in S. Francesco zu Capranica (bei Viterbo); bei ersterem c
fehlt die Grabnische, bei letzterem ist sie noch mittelalterlich mit
vorhangziehenden Engeln und krönenden Heiligenstatuen gebildet.
Ihm zugeschrieben wird (wohl mit Unrecht) das Grabmal des Car-
dinals Adam († 1398) in S. Cecilia. Dagegen dürfte die Statue d
Bonifaz' IX. († 1404) von dessen Grabmal in S. Peter (jetzt in
der Sacristei von S. Paolo fuori) ihm angehören; denn Stefaneschi e
war ein Günstling dieses Papstes. Verwandte Monumente, wie das
des Card. Ph. d'Alençon († 1397, mit dem Relief des Todes Mariä) in
S. Maria in Trastevere, des Comthurs Caracciolo († 1395) im f
Piorato di Malta (altchristlicher Sarkophag mit der Statue des g
Verstorbenen als Deckel), des Cardinals Vulcani († 1403) in S. Fran-
cesca Romana, kommen mehrfach vor (vergl. S. 471 b). Allein h
frisches Leben vermochten diese Künstler der Plastik Roms nicht einzuhauchen; nach einem Zwischenraum von mehreren Jahrzehnten, aus dem fast jedes Zeugniss einer künstlerischen Thätigkeit fehlt, sind es fremde Bildhauer, denen in Rom wieder grössere Arbeiten anvertraut wurden, sind es insbesondere, wie wir sahen, florentiner Künstler, von denen die besten Bildwerke des Quattrocento herrühren, wie denn auch von ihnen wesentlich die Anregung zu einer römischen Renaissanceplastik ausgeht. Unter ihrem Einflusse und unter dem Zuflusse zahlreicher Bildhauer und Steinmetzen aus Oberitalien (der Comasken, deren plastischer Sinn und Wandertrieb in dieser Zeit noch einmal neu belebt wurde) entwickelt sich diese langsam etwa seit der Mitte des 15. Jahrh. und erhält sich ohne besonders individuelle Weiterbildung, bis um 1500, wieder von Florenz aus, durch Andrea Sansovino und Michelangelo eine neue Richtung hervorgerufen wird.

Im Jahre 1432 befand sich *Donatello* selbst in Rom (vergl. S. 418 d). Der Florentiner *Simone di Giovanni Ghini* fertigte (1433?) die

a Bronzegrabplatte Papst Martin's V. in der Kirche des Laterans,
eine Gestalt von Individualität und fleissiger Ausführung, aus der
allein wir jedoch ein scharfes Bild des Künstlers nicht gewinnen
können. — Die ihm von Vasari zugeschriebene Theilnahme an den
b beiden Flügeln der Bronzethüre von St. Peter (1439—45) beruht
sehr wahrscheinlich auf einem Irrthum, denn auf den verschiedenen
Inschriften nennt sich nur *Ant. Filarete* (um 1400 bis um 1469); auch
in der Inschrift der Rückseite, die Filarete's Gehilfen aufzählt
(darunter *Varrone d'Agnolo* aus Florenz und *Pasquino da Montepulciano*), fehlt Simone. Mit den florentiner Bronzethüren lassen sich
diese in keiner Weise vergleichen. Die kleineren Reliefs, mit Darstellungen aus der gleichzeitigen Papstgeschichte, und namentlich
die grossen Figuren im Flachrelief: oben Christus und Maria thronend, unten Paulus und Petrus, sind ausserordentlich leblos und
nüchtern — letztere wohl in absichtlichem Anschluss an byzantinische Vorbilder. Lebendiger und theilweise von naiver Erfindung
sind die kleinen Scenen in dem schweren Rankenwerk. Befangen
und nüchtern sind auch die beiden Darstellungen auf den kleinen
c Bronzethüren in S. Pietro in Vincoli, die die Ketten des Petrus
verschliessen. Filarete's Arbeit ist wohl auch der Marcus über
d dem Portal von S. Marco, worin sich der archaistische Zug fast
noch stärker geltend macht als in den Aposteln an der Bronzethüre. Ein urkundlich bezeugtes Werk von ihm ist das Grabmal
des Cardinals Ant. de Chiaves von Portugal († 1447) in S. Gio-
e vanni in Laterano (am Ende des rechten Seitenschiffs), beim
Umbau Borromini's zerstört und später in seiner jetzigen Gestalt
zusammengeflickt. Von dem ursprünglichen Werke sind noch der
Sarkophag mit dem Todten, die drei theologischen Tugenden und
die Mässigkeit und Klugheit erhalten, Gestalten, denen nicht bloss
jede Belebung, sondern selbst alles Gefühl für richtige Form abgeht.

Entscheidender war die langjährige und umfassende Thätigkeit
Mino's (zwischen 1454 und 1480, s. S. 455). *Verrocchio* und *Pollajuolo*
kamen zu spät, um in Rom noch eine Wirkung hervorrufen zu
können, wenn auch hie und da ein Anklang an die Meister in späteren römischen Arbeiten erkennbar ist[1]). Andere Werke wurden auswärts bestellt, wie z. B. *Rizzo's* edle Bronzefigur des Bischofs
f Foscari in S. Maria del Popolo.

Die plastischen Arbeiten der römischen Schule aus den letzten
Jahrzehnten des Quattrocento sind in ihrer grossen Menge so ein-

---

1) *Verrocchio's* Einfluss zeigt sich u. a. in den beiden Putten, die oben auf dem
* Bogen der Cap. Caraffa in der Minerva stehen; ähnlich in den wappenhaltenden Put-
** ten am Grabmal des Ferd. von Cordova in S. M. di Monserrato, wie in dem Altare
† in S. Cosimato (Trastevere), einst in S. M del Popolo als Grabmal Lorenzo Cibo's
(† 1504) errichtet, jetzt nur der obere Theil ohne Sarkophag erhalten.

förmig und haben so wenig individuelle Merkmale, dass es schwer ist, selbst mit Hilfe von urkundlich oder durch Künstlerinschriften beglaubigten Werken die Urheber namenloser Arbeiten festzustellen. Ein besonderer Umstand, der bei der Bestimmung ihrer Meister vor allem festgehalten werden muss, ist die Thatsache, dass in Rom zwei und selbst mehr Künstler an einem Denkmal zusammen zu arbeiten pflegten, was sich vielleicht aus dem Wunsche nach rascherer Vollendung der Arbeit erklärt. Diese ausführenden Künstler waren, auch von den bereits genannten florentiner Meistern abgesehen, vorwiegend Fremde; doch bildeten sie in Folge ihres langen Aufenthalts in Rom in Wechselwirkung mit den einheimischen Bildhauern einen eigenthümlichen Stil aus, den wir als specifisch römisch zu bezeichnen berechtigt sind. Charakteristisch ist für ihn: Mangel an Grösse und Originalität, oberflächlicher Naturalismus, kleinliche und nüchterne Sauberkeit sowohl in der magern Pflanzenornamentik als auch in den zahlreichen kleinen Parallelfalten der Gewandung, womit ein etwas allgemeines Schönheitsgefühl sich verbindet. Befördert und z. Th. ausgebildet wurden diese Eigenthümlichkeiten unter dem Einflusse der meist sehr mittelmässigen Ueberreste der Antike in Rom.

Der früheste dieser „römischen“ Künstler, gleichfalls ein Toscaner von Geburt, ist *Isaïa da Pisa*, der nach Eugen's IV. Tode 1447 berufen wurde, dessen Grab in der Peterskirche auszuführen (jetzt in S. Salvatore in Lauro). Das Nischengrab mit der auffallend a
plumpen Figur des Todten ist nur von Interesse, weil sein Typus fast ein Jahrhundert hindurch festgehalten wurde. Von 1455—58 war Isaïa am Triumphbogen Alfonso's in Neapel beschäftigt b
(s. S. 194 q). Das zwischen 1450 und 1463 gefertigte Grabmal der h. Monica in S. Agostino zu Rom ist bis auf Sarkophag c
und Grabfigur zerstört. Mit Paolo Romano zusammen war Isaïa 1463 am Andreastabernakel in St. Peter (wovon Reste in den d
Grotten) thätig.

Unter den Römern von Geburt ist *Paolo* (*di Mariano di Tuccio*) *Taccone* gen. *Romano* (um 1415 bis etwa 1470) der bekannteste. Mit Isaïa zugleich in Neapel thätig, scheint er besonders für freie Figuren berühmt gewesen zu sein. Seine Kolossalstatuen von Petrus und Paulus (1461—62) im Gange zur Sacristei der Peters- e
kirche, eine andere Paulusstatue auf Ponte S. Angelo f
(1463—64), sowie eine Statue des h. Andreas (1463) rechts vor Ponte Molle, in einer (modernen) Aedicula aufgestellt, sind biedere, g
ernst gehaltene Gestalten, aber nüchtern, einförmig in ihrer Gewandung, ohne wahre Lebensfreude. Als gemeinsame Arbeit mit *Mino* ist durch Inschrift der Schmuck des Feldes über dem Portal von S. Giacomo degli Spagnuoli von Interesse (der Putto links h
ist Paolo's Arbeit, der rechts von Mino, 1464). Urkundlich war

von ihm das Grabmal des Card. Scarampi in S. Lorenzo in
a Damaso (1467). An dem jetzigen, laut Inschrift 1505 aufgerichte-
ten stammt die Figur des Todten — vielleicht etwas überarbeitet —
von Paolo. Die jüngst aus der Villa Pius' IV. ins Appartamento
b Borgia übertragene Büste Pius' II., das frühste Pabstporträt der
Renaissance verräth auch am ehesten seine Hand. Der Altar mit
dem Relief des Gekreuzigten zwischen Petrus und Paulus von 1463
c in S. Maria di Monserrato ist mindestens eine charakteristische
Schularbeit (das Relief mit den Heiligen darunter von einem Nach-
folger *Sansovino's*). — Monumente aus Paolo's Werkstatt und von
Nachfolgern sind unter dem Mittelgut der römischen Grabmäler
besonders zahlreich.

Ein gleichzeitig (um 1470—80) in Rom thätiger Künstler, *Gio-
vanni Dalmata*, aus Traù in Dalmatien gebürtig, ist bisher nur aus der
Aufschrift auf der Relieffigur der Hoffnung vom Grabmal Paul's II.
d in den Grotten beglaubigt. Die charakteristischen Eigenthümlich-
keiten dieser Figur: eine in Rom seltene Lebendigkeit der Bewegung,
bauschige Falten des knittrigen Gewandes, weiche Formen, mürrischer
Ausdruck und ein unruhiges hohes Relief, lassen noch eine nicht un-
beträchtliche Zahl von Arbeiten in Rom als Werke Dalmata's erkennen.
Zunächst am Paulsgrabmal (neben *Mino* 1471—73) die Reliefs
der Erschaffung Eva's, der Auferstehung, des segnenden Gott-Vaters,
der Apostel Markus und Matthäus und der Grabfigur. Wie diese so
e sind auch die Reste des Grabmals Eroli († 1479; von seiner Hand:
Petrus und Paulus, segnender Christus, Grabfigur) sowie einzelne in
ihrer Zugehörigkeit nicht nachweisbare Stücke (thronende Madonna,
Engelsglorie, gemeinsam mit *Mino*, etc.) in den Grotten zerstreut.
f Am Grabmal Roverella († 1476) in S. Clemente, an dem er mit
Andrea Bregno zusammen arbeitete, sind der Gott-Vater, die thro-
nende Madonna und die Engel Arbeiten des Dalmata; letztere beson-
ders schwerfällig. — Reste einer gemeinsamen Arbeit mit *Mino* sind
g in dem Altar der Sacristei von S. Marco verarbeitet (Relief mit dem
Segen Jacob's, zwei Halbfiguren von Engeln). Fernere Arbeiten
h Dalmata's: eine Madonna und eine Pietà in S. Agostino (Vor-
halle hinter d. l. Kreuzschiff), das von zwei Putten gehaltene Wap-
i pen Paul's II. an der Palazzina von S. Marco, eines der beiden von
Putten gehaltenen Wappenschilder Sixtus' IV. am Sockel der Can-
k cellata in der Sixtina (links vom Eingang, das rechts ist von *Mino*),
sowie ein Theil des Sculpturschmuckes an ihren Pilastern. — Auch
l seine Betheiligung am Grabmal Tebaldi († 1466) in der Minerva
neben *Andrea Bregno* (Heiliger links) ist wahrscheinlich (die Grab-
figur und der h. Jacobus [?] rechts). — In der Umgebung Roms
m hat Vicovaro an der Aussenseite des Tempietto Orsini reichen
figürlichen Schmuck von Dalmata aufzuweisen. Im Dom zu An-

cona ist das Grabmal des B. Girolamo Gianelli (err. 1509) eine a
durch Tradition bezeugte Arbeit Dalmatà's, durchaus dem Typus
des römischen Nischengrabes nachgebildet.

Der eben erwähnte Bildhauer und Goldschmied *Andrea Bregno*
(geb. in Osteno am Luganersee 1421, † 1506 zu Rom) ist es, der
sowohl durch eigene vielseitige Thätigkeit, als durch zahlreiche
Schüler den Charakter der Sculptur Roms in der zweiten Hälfte
des Quattrocento wesentlich bestimmt. Der Künstler hat die für
die Lombarden charakteristischen, aber durch den Einfluss der Antike
und seiner Mitarbeiter in Rom in günstiger Weise gemilderten
Eigenschaften: seine Gestalten sind schön, von edler Haltung, reichem
Faltenwurf und sauberer Durchführung; doch fehlt ihm der Sinn
für Grösse und für architektonischen Aufbau und feineres Verständniss
der Natur. In dem reichen, doch im Grunde schematisch-
nüchternen Altar der Sacristei von S. Maria del Popolo (1473 b
dat.) tritt er zuerst mit einer Anordnung hervor, die er dann mit
geringen Aenderungen noch zweimal wiederholt: im Altar Piccolomini
im Dom zu Siena (1481—85) mit dem umschliessen- c
den grossen Nischenaufbau (dessen Statuenschmuck später durch
Michelangelo, Torrigiano u. A. ergänzt wird), und dem künstlerisch
geringwerthigeren Altartabernakel der Mad. della Quercia vor d
Viterbo (1490). — Bregno's frühste datirte Arbeiten sind ein
Madonnenaltar und ein Oeltabernakel (1464) in der Kirche
zu Osteno; sie zeigen schon Motive seiner römischen Sculpturen, e
sind also wahrscheinlich von dort aus gearbeitet. Namentlich drängen
sich Analogien mit den beiden Wandtabernakeln in S. Maria f
del Popolo auf (s. S. 192 f). — Des Meisters Hauptthätigkeit lag
jedoch in zahlreichen Grabmälern. Wenn seine Autorschaft für
das Petrusrelief des Card. Cusa (s. S. 471 d) nicht völlig feststeht, g
seine Betheiligung am Tebaldigrab sich auf eine Figur beschränkt h
(s. S. 468 l), so ist er dagegen ohne Zweifel der Schöpfer des Grabmals
Lebretto († 1465) in Araceli und damit eines Haupttypus i
der römischen Sepulcralplastik (s. S. 193 oben). Die beiden Nischenfiguren
der hh. Michael und Franz sind die schönsten ihrer Art
in Rom, während die Statue des Todten noch nicht an die der
spätern Werke hinanreicht. Einen zweiten Typus schuf Bregno in
dem Grabmal Alanus († 1474) in S. Prassede (s. S. 193 a): k
Ornamente und die Statue zeigen alle seine Vorzüge, nur die zwei
Tugenden Schülerhand. Am Grabmal Roverella († 1476) in S.
Clemente gehört ihm ausser der Composition und Ornamentik der l
Sarkophag mit dem Todten und darüber die Reliefgestalten der
hh. Petrus und Paulus und des knieenden Cardinals, — am Riariograb
in SS. Apostoli (err. 1477) die gleichen Theile. Hier ver- m
räth das Donatorenrelief in der feinen Behandlung des Marmors

den Einfluss seines Mitarbeiters *Mino* (vergl. S. 456 k). In dem Grab-
a mal des Crist. Rovere († 1477) in S. M. del Popolo, das mit Ausnahme von *Mino's* Madonnenrelief durchaus sein Werk ist, stellte Bregno nochmals ein vielbefolgtes Vorbild hin (s. S. 193 c) und wieder-
b holte endlich im Grabmal Savelli in Araceli (1495—98) fast wörtlich sein frühstes Werk dieser Gattung, das Lebrettograbmal.
c Auch das Monument Sclafenato († 1497) im Hof von S. Agostino verräth wenn nicht seine Hand doch seine Werkstatt. — (Ueber die Perrier-Altäre vergl. S. 191 h—o).

Ein Landsmann des Andrea, der ihm sehr nahe steht und unter ihm in Rom arbeitete, ist *Luigi Capponi* aus Mailand. Urkundlich ist von ihm 1485 das Grabmal des Bischofs Brusati in S.
d Clemente ausgeführt: der Sarkophag mit Figur in flachem Relief über grosser Inschriftsplatte; auf den zierlichen Pilastern der Einrahmung steht ein Halbbogen, in dessen Lunette früher ein Gemälde sich befand. Aus späterer Zeit stammt ein Altar in S. M. della
e Consolazione (1496) mit dem Hochrelief des Gekreuzigten zwischen
f Maria und Johannes (jetzt im Hospital, der Rahmen dazu in der
g Sacristei), sowie das Madonnenrelief am Portal der Kirche. Nach dem gleichen Charakter sind ihm ein Relief, Johannes mit
h dem vor ihm knieenden Papst Leo I., im Battistero des Laterans
i und die Predella mit Reliefs am Gregorsaltar in S. Gregorio zuzuschreiben. Ihr Stifter Michele Bonsi hat wohl bald darauf das grosse Grabmal von Capponi errichten lassen, an dem die interessanten Büsten von ihm und seinem Bruder Antonio angebracht sind
k (1498, jetzt im Vorhof). Nach dem Vergleich mit diesen Arbeiten ist ihm auch das Grabmal des Lor. Colonna zugeschrieben (um 1485),
l dessen Ueberreste mit der Büste in der Vorhalle von SS. Apostoli (s. S. 194 a ff.). Spätere Arbeiten von ihm sind die Reliefstatuen
m Johannes d. Ev. und Jacobus von einem Altar Bregno's im Lateran (s. S. 191 k), die eine für ihn ungewöhnliche Beseelung zeigen (1492),
n und die Lunettenmadonna an Bregno's Savelligrab in Araceli (1498), mit der am Bonsigrab völlig übereinstimmend. (Ueber seine Oelbehälter vergl. S. 192 b—d.) Charakteristisch sind für ihn, bei der im allgemeinen grossen Verwandtschaft mit Andrea Bregno: guter Reliefstil, edle Faltengebung mit reichen Parallelfalten, die nur beim Aufstossen auf der Erde knitterig sind, Anschluss an die Antike, ebenso in den etwas schweren Physiognomien mit ihrem reichen Lockenhaar, wie auch in der zierlichen, etwas dürftigen Ornamentation mit leichten Fruchtgehängen, Vasen und Lampen, Muscheln als Abschluss des Aufbaues, und Kandelabern.

Unter den zahlreichen namenlosen Denkmälern heben wir wenigstens die Hauptwerke mit ausgeprägter künstlerischer Eigenart hervor. Wir nennen sie nach ihrer ungefähren Entstehungszeit.

Die vier halbnackten Tugenden an dem Grabmal Astorgio Agnense († 1451) im Hof der Minerva sind antiken Vorbildern ent- a
lehnt. — Ein in seiner Art in Rom alleinstehendes Monument ist das Grabmal des Condottiere Ant. Ridò von Padua († 1457) mit dessen Reiterrelief in S. Francesca Romana, noch recht unbehol- b
fen; ein ähnliches Relief Rob. Malatesta's († 1482) aus S. Peter jetzt im Louvre; ein zweites, einen Orsini darstellend, in seiner alten Anordnung als Grabmal in der Praetur zu Monterotondo. c
— Einen tüchtigen Porträtbildhauer aus der Schule des Paolo Romano lernen wir in dem Petrusrelief mit dem knieenden Cardinal Cusa, in S. Pietro in Vincoli (1465) kennen. An dem etwas d
späteren Grabmal Coca (1477) in der Minerva, in Aufbau und e
Decoration von gleicher Meisterschaft wie Bregno's Lebrettograb, ist die Gestalt des Todten derjenigen des letzteren entschieden überlegen. — Durch zwei grosse figurenreiche Reliefs besonders ausgezeichnet ist das weitläufige Grabmal Pius' II. in S. Andrea f
della Valle, leider ungünstig hoch aufgestellt, als dessen Künstler gewöhnlich *Pasquino da Montepulciano* angegeben wird, obwohl jene vielmehr den Charakter der Schule Paolo Romano's verrathen. Danach wurde 1500 dem *Franc. di Giovanni* und *Bastiano di Francesco Ferrucci* aus Fiesole das gegenüberliegende Grabmal Pius' III. g
aufgetragen. — Von den Ueberresten des riesigen Confessionstabernakels Sixtus' IV. in den Grotten lassen die Apostelstatuen h
verschiedene Hände (über *Mino* vergl. S. 456h) erkennen; die grossen, lebendig erzählten Reliefs aus der Geschichte von Petrus und i
Paulus, von der Hand eines unbekanten Römers, schliessen sich deutlich an die Reliefs römischer Triumphbogen an.

Das letzte Viertel des Quattrocento erschöpft sich in geistloser Nachahmung und kleinlicher Ausführung der geschaffenen Typen und Ornamente. Nur weniges hebt sich durch reizvolle Anordnung und Empfindung aus der Unzahl von Mittelgut heraus. Wir nennen das kräftige kleine Kreuzigungsrelief am Grabmal Rocca (1482) in der Sacristei von S. Maria del Popolo, die zierlichen Altäre, die k
Giulio de' Pereriis errichten liess (vergl. S. 191h u. ff.), und den Altar in S. M. della Pace (1490), angeblich von *Pasquale da Caravaggio.* l
Als Beweis dafür, wie handwerksmässig in dieser Zeit die Künstler ihre Aufgaben erfassten, und wie schablonenhaft sie diese ausführten, sei auf die Art hingewiesen, wie sie bald ihre Madonnenreliefs im Halbrund, bald die steifen Halbfiguren der anbetenden Engel zur Seite der Madonna, Aufbau und Decoration der Grabmäler u. s. w. fast knechtisch genau wiederholen oder gar von älteren Monumenten copiren.

Erst gegen die Wende des Jahrhunderts macht sich ein neuer frischer Zug in der Plastik geltend, welcher, der damals herrschenden

Vorliebe für umbrische Malerei entsprechend, einen eigenthümlich empfindsamen Charakter trägt. Als Statue das Hauptwerk dieser Art
a ist der h. Sebastian in der Minerva (3. Kap. l.) einem guten Bilde Perugino's gewachsen, von Vasari als das Werk eines *Michele Maini* aus Fiesole (geb. 1459) bezeichnet. In derselben Kapelle ein
b ähnlich aufgefasstes liebliches Flachrelief der Madonna. — Ein verwandter Zug zeigt sich auch in den gleichzeitigen, erst jetzt in Rom von der Lombardei importirten Porträtbüsten an Grabmälern (vergl. S. 194 a u. ff.). — Wohl von der Hand desselben Künstlers, der
c den S. 191 e angeführten Catharinenaltar in S. Maria del Popolo
d schuf, sind ebenda die vier Tugenden am Grabmal Lod. Podocatharo's († 1506). Vielleicht macht sich hier schon der Einfluss des *Andrea Sansovino* geltend, der in völlig zersetzender Weise sich u. a.
e im Grabmal Gio. de' Castro († 1506) ebenda kundgiebt.



Was in Süditalien, auch in Neapel an selbständiger plastischer Kunst während des 15. Jahrh. sich bemerklich macht, ist nur von sehr geringem Werthe. Alle hervorragenden Arbeiten: in der
f Chiesa di Monteoliveto, am Triumphbogen Alfons' I. (vergl. S. 194 q) wurden von fremden, besonders florentiner Künstlern ausgeführt und sind bei diesen besprochen. Als tüchtige Werke unbekannter (wohl auch fremder) Meister seien hier wenigstens ein Grabmal in S. Pietro
g Martire und ein anderes in S. Angelo a Nilo, offenbar von der Hand eines römischen Künstlers, genannt. Von den Arbeiten des Florentiners *Andrea* war bereits die Rede (S. 407 f—h). *Francesco Laurana* (s. S. 474 a) ist von Palermo aus auch nach Neapel gekommen; hier ist die Madonnenstatuette über dem Eingang
h des Kirchleins S. Barbara in Castel Nuovo (1474) von seiner
i Hand. (Auch in einem Nebenraum derselben Kirche eine ihm verwandte Arbeit.)

Neben den Florentinern fehlten in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. auch die wanderlustigen Lombarden (die Comasken) nicht; musste doch die reiche und bunte Decorationspracht ihrer Monumente die prunksüchtigen Herrscher und Barone Neapels besonders befriedigen. Der Mailänder *Jacopo della Pila* ist der Künstler vom Grabmal
k Tomm. Brancaccio (1492) in S. Domenico zu Neapel und des
l Monuments Piscicelli (1471) im Dom von Salerno, beide einen widerlichen Synkretismus von gothischer Anlage und Formensprache der Renaissance zeigend. Auch das Hostienciborium in S. Bar-
m bara (l. Chorwand) ist eine beglaubigte Arbeit von ihm (1481) —
n während Portal sammt Lunette am gleichen Bau dem Catalanen *Mattia Fortimany* angehören (1470). Von *Tommaso Malvito* von Como besitzt Neapel noch zahlreichere Denkmäler: in der Capp.

Carafa zu S. Domenico das Grabmal des Mariano d'Alagno und a
seiner Gattin (1507), das in der unbeholfenen Zusammensetzung den feinen Decorateur der Domkrypta nicht verräth; in der Kirche
Montoliveto das ähnliche Grabmal des Juristen Ant. d'Ales- b
sandro und seiner Frau, sowie (im Chor) den prächtigen Sarko-
phag des Bischofs Paolo Vassalo (1500). Von ihm ist auch die c
knieende Statue des Card. Oliviero Carafa in der auf dessen Kosten d
von Malvito und seiner Werkstatt 1497—1507 hergestellten prächtigen Krypta des Domes (s. S. 195 a). Sein Sohn *Giantomaso* ist der Schöpfer des (1603 umgesetzten) Doppelgrabes De
Cuncto († 1516) in der von ihm 1517—24 erbauten Capp. S. e
Onofrio in S. Maria delle grazie, wie auch der von ihrem Altar f
stammenden Madonnenstatue in der Sacristei.

In den Abruzzen ist eine klassische Stätte edler Renaissanceplastik in dem abgeschiedenen und hochgelegenen Städtchen Aquila, dank der Arbeiten des *Silvestro d'Aquila* (richtiger Silvestro di Giacomo da Sulmona, gen. Silvestro d'Ariscola): der Holzstatuen
des h. Sebastian (von 1478) in S. Maria del Soccorso und der g
Madonna (1489) in der Kirche zu Ancarano. Zugeschrie- h
ben werden ihm: eine Thonmadonna in der Sacristei und die hh.
Bernardin und Franciscus auf dem Hochaltar von S. Bernardino, i
sowie ein Relief der Madonna mit Kind in S. Marciano. Seine k
Grabmäler s. unter Decoration S. 189 f—h. — Etwas früher kommen in den Abruzzen eigenthümlicher Weise gleichzeitig eine Reihe deutscher Bildhauer vor. (Ueber *Walter von Alemannien* s. o. S. 408 b u. c.) *Johann von Lübeck* schuf 1470 das Portal des Doms
von Caramanico und wahrscheinlich auch das des Doms von l
Guardiagrele. Der Deutsche *Nicolaus* nennt sich an einem m
Holzcruzifix im Dom zu Chiesi. (Vielleicht erklärt sich der nor- n
dische Zug in manchen Monumenten des *Baboccio* [s. S. 407 a u. ff.] aus Beziehungen zu solchen Künstlern). Die Blüthe der Goldschmiedekunst, welche die Abruzzen schon im 14. Jahrh. aufzuweisen hatten, setzen verschiedene Künstler im Quattrocento fort; vor allem der von Ghiberti beeinflusste *Niccolà d'Andrea da Guar-*
diagrele († 1462: Ostensorium von 1413 in Francavilla a Mare, o
Processionskreuz von 1451 im Lateran zu Rom, Paliotto im Dom p
zu Teramo, von 1433—48); ferner *Pietro Vanini von Ascoli* (Silber- q
statue des h. Emidius im Dom zu Ascoli, von 1487) u. a. m.

In Sicilien zeigt namentlich Palermo eine der neapolitanischen verwandte Plastik, die auf der gleichzeitigen Thätigkeit von zwei fremden Künstlern beruht: *Francesco Laurana* und *Domenico Gagini.* Der Dalmatiner Laurana, der Hofkünstler König René's, wird in

den Jahren 1468—71 in Palermo erwähnt. Die Reliefs der Kirchen-
a väter und Evangelisten in S. Francesco (1468) sind derb ener-
b gisch und malerisch. Seine Madonnenstatuen im Dom (1469)
c und im Museum, im Dom S. Maria zu Monte San Giuliano
d (1469) und in S. Crocefisso zu Noto (1471) sind befangener
und weicher, im Anschluss an die in Sicilien typischen Madonnen
von halbfranzösischer Gothik. Aehnlichen Charakter haben die
zart empfundenen (meist im Auslande befindlichen) Marmorbüsten,
e von denen das Museum zu Palermo die eines jungen Mädchens und
eines Jünglings besitzt; eine herbere, steifere Büste der Gattin
f Federigo's von Urbino im Museo Nazionale zu Florenz. — Seit
1476 ist Laurana dauernd in Frankreich und starb in Avignon
g zwischen 1500 und 1502. — Ein paar Reliefporträts im Museum
h zu Palermo und in der Universität zu Messina erinnern an
Laurana's Medaillen.

Der für die Plastik Siciliens bedeutungsvollste Künstler war
Domenico Gagini (oder Gazini), der 1463 aus Genua vorübergehend
und 1465 dauernd nach Palermo übersiedelte (s. S. 202 f, erwähnt
bis 1492). Auf ihn und mehr noch auf seinen Sohn *Antonello* (1478
bis 1536) wie auf ihre Werkstatt gehen die meisten Renaissancebild-
werke Palermo's und manches andere in Sicilien zurück. Dome-
i nico's grosses Weihwasserbecken im Dom, die ebenda jetzt zer-
k streut aufgestellten Reliefs und Statuen des Hochaltars von An-
l tonello, seine Madonnenstatue (bez.) in der Sacristei (1503),
m einige spätere im Museum (1516 und 1528), der h. Georg (1520)
n und das Monument der Cecilia Aprilis (1495) ebenda, die reichen,
ganz nach lombardischen Vorbildern (im Dom zu Como) aufgebauten
o Altäre in S. Cita zu Palermo, im Dom von Monte S. Giuliano
p (1513), in S. M. maggiore zu Nicosia (1510) sind ihre nam-
hafteren Werke. Eine Reihe meist handwerksmässiger Arbeiten in
q Catania (Gesù und Dom), in Messina (Dom u. a. Kirchen),
r Syracus (im Dom: Christus und die Apostel) u. s. f. — Das Grab-
s mal Acuña im Dom zu Catania († 1494) hat ganz spanischen Auf-
bau. Die Sculpturen daran zeichnen sich durch saubere Marmorarbeit,
Schönheit der Köpfe und weiche Formen, die figurenreichen Reliefs
durch naive Erzählungsweise aus.



In Mittel- und Oberitalien geht die Anregung zur Renaissancesculptur gleichfalls von Toscana, namentlich von *Donatello* aus; die Entwicklung schliesst sich hier an die bereits besprochene mannigfache Thätigkeit toscanischer Meister in den Hauptorten an. Maassgebend wird namentlich der zehnjährige Aufenthalt Donatello's in Padua (1443—53), wo sich im Anschluss daran eine eigene na-

mentlich im Bronzeguss hervorragende Schule von Bildhauern ausbildet, die fast ein Jahrhundert blüht und ihren Einfluss weit über Padua geltend macht. Padua muss daher an erster Stelle genannt werden.[1])

Einem von Donatello's toscanischen Gehilfen am Hochaltar des Santo, *Giovanni da Pisa,* gehört das thönerne, leider modern bronzefarben angestrichene Altarrelief der Kapelle S. Jacopo e Cristoforo a
in den Eremitani: Maria mit dem Kinde und sechs Heiligen, in der Predella die figurenreiche Anbetung der Könige, im Fries und auf dem Giebel spielende Putten; namentlich letztere so frei und frisch, wie die Arbeit keines andern Schülers. Hieraus lässt sich die Betheiligung Giovanni's an Donatello's Bronzen im Santo deutlich erkennen. Ihm nahe steht auch eine reizvolle Madonnenstatue in (jetzt unbemaltem) Thon, in einem Nebenraum von S. Giustina. Geringer die b
durch abscheuliche spätere Bemalung entstellte Madonna auf dem Altar in der Scuola del Santo (vgl. S. 479 d u. e). c

Auch der Paduaner *Bartolommeo Bellano* (1430—98) war Donatello's Schüler. Obgleich dem Giov. da Pisa nicht gewachsen, scheint er von Donatello besonders bevorzugt worden zu sein, da dieser ihn später sogar als Gehilfen bei der Herstellung seiner Kanzeln nach Florenz zog (s. S. 423 oben). Sein Ruf als Künstler, dem er eine Sendung an den Sultan (zusammen mit Gentile Bellini 1479) verdankte, und seine umfangreiche Thätigkeit in und ausserhalb Padua's machten seinen Einfluss bedeutender, als man nach seinen Werken annehmen sollte. Ohne architektonischen Sinn, daher im Aufbau seiner Monumente meist stillos und in seinen Compositionen verzettelt, ahmt er Donatello in der herben Bildung der Figuren und in dem krausen Faltenwurf nach, ohne seinen Gestalten die Wahrheit und Leidenschaftlichkeit geben zu können, welche die Gebilde seines Meisters auszeichnen.

Als ein Jugendwerk haben wir wahrscheinlich das Grabmal des Giov. de' Narni († 1455) im Santo anzusehen, an dem die Figur d
des Todten und die Engel unmittelbaren Anschluss an Donatello bekunden, während der Aufbau noch der traditionell gothische ist. Das Gegenstück, das Grabmal des Erasmo de' Narni, wohl gleichfalls e
von seiner Hand. Donatello's Madonnen nachgebildet ist ein Marmorrelief in der Sacristei der Eremitani (Maria das in einem Korbe f

---

1) Für den Stand der Sculptur in Padua vor Donatello's Anwesenheit sind die vier Lunettenreliefs, über den Eingangsthüren zum oberen Saal des Pal. della *
Ragione von Interesse: kräftige, in Hochrelief gebildete Halbfiguren von Gelehrten Padua's; noch halb gothisch, obgleich nach 1420 entstanden. Ferner die Grab- **
platte des Abtes Lod. Barbo († 1443) im alten Chor von S. Giustina: der gothische Baldachin, unter dem er ruht, ist von einem üppigen Rebenfries in Renaissance umzogen. Ueber das Grabmal Fulgoso im Santo s. S. 496 b.

vor ihr liegende Kind verehrend) und ein zweites im Vorraum. — Um 1460 scheint er einen längeren Aufenthalt in Venedig genommen zu haben, wo jetzt noch das unter den venezianischen Arbeiten eigenthümlich charaktervolle Relief mit zwei Evangelisten an der Fassade von
a S. Zaccaria (rechts vom Portal) von ihm erhalten ist. Auch die
b grossen Putten mit dem Wappen am Pal. Giustiniani, in ganz flachem Relief, sowie die z. Th. sehr gross gehaltenen Halbfiguren
c der Propheten an den Marmorschranken im Hauptschiff der Frari (die durch den urkundlich bezeugten *Andrea Vicentino* 1475 wohl nur ausgeführt wurden) tragen Bellano's Stilgepräge. — Noch als junger Mann ging er nach Florenz, wo ihm wohl noch von Donatello selbst die Ausführung verschiedener Reliefs an der Kanzel in S.
d Lorenzo anvertraut wurde (s. S. 422 d). Von dort wurde er 1466 nach Perugia berufen, um die (später eingeschmolzene) Kolossalstatue Papst Paul's II. in Bronzeguss herzustellen; ein Aufenthalt oder wenigstens eine Beschäftigung Bellano's in Rom ist dagegen nicht wahrscheinlich. Im J. 1469 war er bereits wieder in Padua und arbeitete an der grossen
e Marmorwand in der Sacristei des Santo (voll. 1472, s. S. 224 q). Mit den Intarsiabildern des *Lor. Lendinara* (nach Squarcione's Entwürfen, bei der Restauration ganz modernisirt) macht diese Wand weder einen monumentalen noch einen malerischen Eindruck. Auch sind die meisten Figuren flüchtige Werkstattarbeiten; nur in dem grossen Lunettenrelief mit dem Eselswunder zeigt sich eine recht geschickte Benutzung der den gleichen Gegenstand behandelnden Composition Donatello's. Etwa gleichzeitig wird auch das grosse in
f Marmor ausgeführte Grabmal des Ant. Royzelli († 1456) im Santo entstanden sein, aus dem das Studium der Florentiner, insbesondere des Desiderio, Alberti und Michelozzo mit offenbaren Nachahmungen herausguckt; die ungeschickte Häufung der Motive hebt dabei die Wirkung auf, statt sie zu verstärken. Zwei andere Grabmäler, das des Pietro Roccabonella und das der Brüder De Castro, gehören
g seiner letzten Zeit an. Das erstgenannte, in S. Francesco (1492 bis 1498), von *Riccio* nach dem Tode Bellano's vollendet, ist jetzt getheilt aufgestellt: die grossen Tafeln mit der thronenden Madonna zwischen dem h. Franz und Petrus Martyr und mit der Gestalt des Professors in seinem Studierzimmer, zur Seite Knaben als Schildhalter in Nischen, sind wohl die gefälligsten und am feinsten durchgebildeten Arbeiten des Meisters. (Die ähnliche [anonyme] grosse Bronze-
h tafel in S. Stefano zu Venedig [vor 1499], die den Arzt Suriano mit Gattin knieend vor der Madonna darstellt, erscheint wie die nüchterne Nachbildung eines venezianischen Gemäldes der Bellinischule.) Besonders ungeschickt wirkt dagegen das Grabmal
i der Brüder De Castro in den Servi (1492) durch die Anordnung als Triptychon mit Predella, worin die lebensvollen derben Brust-

bilder der beiden Stifter. Dass figurenreiche Compositionen am wenigsten seinem Talent entsprachen, beweisen seine zehn Bronzereliefs im Chor des Santo, mit Geschichten aus dem Alten Testament (1488). a
Sie zeigen deutlicher als irgend ein toscanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatello's Freiheiten nachahmte, ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien mit zahllosen kleinen Figürchen in ganz hohem Relief. — Von verschiedenen Reliefdarstellungen der Beweinung Christi (in Thon und bemalt), deren Vorbilder Donatello's Compositionen gleichen Inhalts waren, sind die bedeutendsten im Ausland; in S. Pietro zu Padua eine b
solche mit ganzen Figuren, gemässigt in Ausdruck und Bewegung.

Bellano's Nachfolger bei verschiedenen Arbeiten war *Andrea Briosco* gen. *Riccio* (1470—1532). Seine Gestalten haben zuweilen eine etwas nüchterne Classicität, und seine Compositionen mit grösseren Figuren sind leicht etwas lahm; aber reiche Phantasie, Geschmack und volle Beherrschung der Bronzetechnik befähigten ihn zu einer Ausbildung der Kleinplastik, in der der Künstler unübertroffen dasteht. Schon bei monumentalen Aufgaben, wie bei dem Grabmal des Ant. Trombetta im Santo (1522) mit trefflich c
belebter Bronzebüste, verräth er in der zierlichen, mosaikartigen Einrahmung den Kleinmeister, und mehr noch gilt dies von dem freistehenden Monumente Torriani in S. Fermo zu Verona d
(Bronzen im Louvre). Die Thonfiguren einer Pietà in S. Canziano zu Padua (v. J. 1530, zwei zugehörige Halbfiguren im e
Museo Civico) edel aber zu nüchtern und einfach für das Motiv. f
Die zwei Bronzereliefs im Chor des Santo, mit denen er den g
Cyclus von Bellano's Arbeiten abschloss (1507), sind diesen wesentlich überlegen. Aehnliche Bronzearbeiten besitzt das Archäolog. Museum im Dogenpalast in Venedig in dem h. Martin, in vier h
figurenreichen Reliefs der Kreuzfindung und in einer Thür (früher an einem Tabernakel in den Servi zu Padua). — Sein berühmter bronzener Kandelaber im Chor des Santo (1507—16) leitet zu i
seinen Leistungen auf dem Gebiete der Kleinkunst über. Im Figürlichen ist er dabei um so glücklicher, je mehr dies im decorativen Sinne (Nereiden, Centauren u. s. w.) verwendet ist (vergl. S. 197 n).

Bei jenen zahllosen kleinen Gebrauchsgegenständen, die *Riccio* und seine Nachfolger für kirchliche und private Bedürfnisse entwarfen: Leuchter, Lampen, Glocken, Vasen, Tintenfässer, Kästchen, Altärchen u. s. w., nimmt das Figürliche, namentlich im Relief den hervorragendsten Platz ein, ist aber der Bestimmung des Gegenstandes fast immer mit grösstem Geschick untergeordnet. Diese kleinen Reliefcompositionen, die sog. Plaketten, sind vereinzelt noch in grosser Anzahl vorhanden. Neben Riccio sind

Künstler wie *Moderno, Antico* (*Pier Jacopo Alari,* 1460—1528), *Caradosso* (?), *Valerio Belli* u. a. (zumeist Medailleure und Goldschmiede) in der gleichen Richtung thätig gewesen. Die reichsten Sammlungen solcher Plaketten in Italien besitzen das Museo Nazionale zu Florenz, Museo Correr und Museo Arch. des Dogenpalastes in Venedig, Museo Civico zu Brescia, Museo Nazionale zu Neapel, Museo Estense zu Modena, Museum zu Belluno. Ebenda auch noch eine Reihe Bronzegefässe und Geräthe, von denen die Plaketten häufig Bestandtheile bildeten, sowie zahlreiche kleinere Bronzefiguren, meist antike Motive, welche dieselben Künstler meist mit grossem Geschick anfertigten.

Gleichzeitig mit Riccio war *Giovanni Minelli de' Bardi*, anscheinend ausschliesslich als Arbeiter in Marmor und Thon, in hervorragender Weise thätig. Ueber seinen Antheil an der Fassade der Kapelle des Santo und seine decorativen Arbeiten s. S. 197 g u. i;
a 198 c u. d. Ausserdem gehört ihm an der Attika die Statue der
b h. Justina (1513, die äusserste links), sowie die des h. Felix (die
2. links) auf dem von ihm gemeinsam mit *Franc. de Cola* 1502 gefertig-
c ten Altar der Kapelle des Heiligen ebendort (s. S. 403 g). Nach den
d urkundlich von ihm herrührenden Thonstatuen im Museo Civico
dürfen ihm wohl die beiden in ihrer älteren Bemalung überaus
e wirkungsvollen Thonaltäre an der Eingangswand der Eremitani
zugeschrieben werden, mit tüchtigen Einzelfiguren und reicher Decoration. Den gleichen Charakter trägt die zierliche Grabtafel
des Calphurnius mit der Figur des lehrenden Professors († 1503)
f im Hofe des Santo, wie die vorgenannten Arbeiten stark von Bellano's letzten Werken beeinflusst (auch seinem Sohne *Antonio* zugeschrieben, der 1510—16 am Hauptportal von S. Petronio in
g Bologna die Propheten der Lunettenlaibung arbeitete).

Von dem von seinen Zeitgenossen gefeierten *Severo di Ravenna* ist nur die bezeichnete Statue des Täufers (1500—1502, die zweite von links gezählt) an der Attika der Fassade der Kapelle des
h Santo erhalten, eine herbe, dem Pietro Lombardi sehr nahestehende
Figur. (Der h. Antonius und Daniel, 1533, die 3. und 5. dieser
i Statuen sind von dem Venezianer *Jac. Colonna*, der h. Prosdocimus
k von *Seb. da Lugano*). Vielleicht gehört ihm auch die Grabstatue
l des Ritters Guidarello im Museum zu Ravenna. —

Von den Paduanern sind die Künstler Mantua's völlig abhängig. Die früher irrthümlich dem Sperandio zugeschriebene
m edle Bronzebüste Mantegna's über dessen Grabe in S. Andrea
gilt jetzt als ein Werk des in Mantua angesessenen *Gianmarco Cavalli* (geb. um 1450). Eine ähnliche Arbeit ist die in Holz (wohl als Modell für Bronzeguss) ausgeführte Halbfigur des

Karmelitergenerals Spagnoli in der Bibliothek, eine lebensvolle a
Gestalt; die Behandlung des Gewandes von grosser Frische. Die
energische Thonbüste des Franc. Gonzaga in der Bibliothek ist b
in einer geringeren Kolossalbüste des Museo Patrio wiederholt. c
Hier auch ein feines Flachrelief der Pietà, von einem Donatello- d
schüler in der Art des *Giov. da Pisa*, dem auch die Engel von der
Balustrade vor S. Sebastiano, jetzt ebenfalls im Museo Patrio, e
nahe stehen. (Ueber *Sperandio* s. S. 481).

Ebenso abhängig von den Paduanern scheint, nach den geringen Ueberresten, die Plastik in Ferrara gewesen zu sein, das ja
auch in der Malerei Padua als seine Lehrmeisterin anerkannte. Das
Hauptwerk, die Bronzegruppe des Gekreuzigten zwischen Maria
und Johannes und den hh. Georg und Mauritius im Dom, dem *Niccolò* f
Baroncelli († 1453) in Auftrag gegeben, wurde nach dessen Tode
von einem paduaner Nachfolger Donatello's, *Domenico di Paris*, ausgeführt (vollendet 1468). Die etwas nüchternen Gestalten erscheinen
völlig abhängig von den Bronzefiguren am Hochaltar des Santo. In
seinen Stuckfiguren am Friese eines Zimmers im Pal. Schiffanoja g
(1467) zeigt sich Domenico ganz im Banne der gleichzeitigen Maler
Ferrara's, insbesondere des Cosmè Tura. Nichts von florentinischem
Realismus athmet die ungraziöse Madonna des *Cristof. da Firenze*
über dem Portal des Domes. *Ant. Marescotti's* Thonbüste des h
B. Giov. da Tossignano († 1446) im Ospedale di S. Anna ist i
nicht ohne Charakter. Werke anonymer Künstler sind das Grabmal Borso's d'Este († 1471) in der Certosa, ein Madonnenrelief k
hinter dem Hochaltar von S. Domenico und das Hochrelief des l
Christus an der Säule in S. Francesco (6. Kap. r.). m

In Bologna war zunächst nicht der Einfluss des benachbarten
Florenz, sondern in Folge der langjährigen Thätigkeit Quercia's der
sienesische maassgebend. — Das Grabmal des Niccolò Fava († 1439)
im Chorumgang von S. Giacomo Maggiore ist ganz nach dem n
Vorbilde von Quercia's Grabmal Bentivoglio ebenda gemacht.

Als Quercia's Schüler gilt auch der hervorragendste Bildhauer
Bologna's, *Niccolò d'Antonio dall'Arca* aus Bari († 1494), jedoch
wohl mit Unrecht, da Niccolò anscheinend kein höheres Alter erreichte. Zweifellos verdankt er aber dem Vorbilde Quercia's seine
künstlerische Ausbildung. Mehr noch als das dem Künstler zugeschriebene bemalte Reiterrelief des Annibale Bentivoglio (1458)
in S. Giacomo Maggiore zeigt dies das grosse in Thon ausgeführte o
Madonnenrelief (1478) an der Fassade des Pal. del Governo, p
eine breit behandelte Gestalt von reicher Gewandung. Gleichzeitig
entstand die trotz unruhiger Faltengebung gross und malerisch

wirkende Grabplatte des Com. Garganelli († 1478) im Museo
a Civico (originell in Bronze und Stein zusammengearbeitet), die mit Wahrscheinlichkeit auf Niccolò zurückgeführt werden darf. Endlich ist ihm auch der Terracottaadler am Portal von S.
b Giovanni a Monte zuzutheilen (1473).

Niccolò's Hauptwerk, eine Leistung, mit der er sich an die gleichzeitigen florentiner Meister anreiht, ist der deckelartige Auf-
c bau der Arca in S. Domenico, von der er den ehrenden Beinamen erhielt (1469—73 bis auf einzelne Statuetten vollendet). Der berühmte Sarkophag des h. Dominicus mit seinen Bildwerken von Nic. Pisano (?) und Fra Guglielmo stand damals noch auf Säulen und war mit einem einfachen Holzdeckel abgeschlossen; die Marmorbedachung von Niccolò und der Sockel, den später Alfonso Lombardi hinzufügte, haben dieses Denkmal zu einem der schönsten und interessantesten Monumente der italienischen Plastik und ihrer verschiedensten Entwicklungsphasen gemacht. Schon der hohe Aufbau des Deckels ist ebenso originell (in seinen architektonischen Theilen mit einzelnen sonderbar spielenden und barocken Elementen) als reich und vollendet in der Decoration; die von oben herabhängenden Fruchtkränze, von nackten Putten emporgehalten, haben in Sauberkeit der Arbeit kaum ihres Gleichen. Die Statuetten ringsum: Gott-Vater auf der Spitze des Aufbaus, vier Propheten (in Sarazenentracht), die Pietà und fünf Heilige[1]) auf der Basis des Deckels sind trefflich bewegte lebensvolle Gestalten, die der Künstler in das Kostüm der Zeit kleidete, aber doch als ideale Typen kecker Kriegshelden, ernster Denker und begeisterter Prediger und Lehrer hinzustellen wusste; mannigfach bewegte und schön drapirte Charakterfiguren in reicher Gewandung. Die schwärmerische Bewunderung, die man der schönen jugendlichen Gestalt des knieenden Engels (links) in ihrem weiten Gewande von dickem Stoffe, dem reizvollen Köpfchen in seiner Fülle langer Locken, „so hold, wie es nur Leonardo zu bilden im Stande gewesen wäre", von jeher gezollt, als die Figur noch Michelangelo's Namen führte, wird man ihr hoffentlich nicht entziehen, nachdem festgestellt worden ist, dass der mürrische, weit gleichgültigere Nachbar zur Rechten das echte Werk Michelangelo's, jenes aber Niccolò's Arbeit ist. — Niccolò ist auch der Schöpfer einer wenig beachteten grossen Gruppe der Klage
d um den Leichnam in S. M. della Vita (bez. und dat. 1463), die wohl das Aeusserste des Naturalismus bezeichnet, das im 15. Jahrh. für erlaubt galt. Wie die Frauen laut heulend oder in Zuckungen um den Leichnam stehen, in wildem Schmerz die Lenden schlagen

1) S. Petronio u. S. Procolo wurden um 1494 von *Michelangelo*, Johannes d. T. von einem gewissen *Gir. de' Cortellini* (vor 1537) hinzugefügt.

oder im Begriff sind, auf den starr vor ihnen ausgebreiteten Todten sich zu werfen, das hat kein Bildhauer oder Maler der Renaissance mit solcher rücksichtslosen, vollendeten Wahrheit und brutalen Energie zum Ausdrucke gebracht oder zu bringen gewagt.

Niccolò hatte keinen Schüler oder Nachfolger. Neben ihm finden wir in Bologna mehrere fremde Künstler beschäftigt: den Florentiner *Franc. di Simone* (vergl. S. 445 b u. ff.) und den Medailleur *Sperandio* aus Mantua (c. 1425 bis c. 1495). Von ihm ist das Grabmal Papst Alexander's V. in S. Francesco (1482), das in den flüchtigen Thon- a
reliefs der Tugenden und im Decor ebensosehr paduanische Einflüsse verräth wie in der Madonna die Nachfolge Quercia's. Die Decoration des Portals der Corpus Domini-Kirche weist in ihrer b
überreichen Phantasie und zierlichen Ausführung auf den Kleinmeister. Die Kraft der Individualisirung, die seine Medaillen so vortheilhaft auszeichnet, kommt auch in seinen seltenen Büsten (meist im Ausland) zur Geltung. Bologna besitzt davon nur die Marmorbüste A. Barbazzi's († 1479) auf seinem Grab in S. Petronio (9. Kap. l.). — Neuerdings wurde ihm auch ein unbe- c
deutendes Thonrelief der Verkündigung im Dom zu Faenza d
zugetheilt.

Was sonst gegen das Ende des Jahrhunders in Bologna plastisch geschaffen wurde, zeigt schon den Charakter der gleichzeitigen Malerei: einen wenig energischen Naturalismus mit einem der umbrischen Schule verwandten schwärmerisch-phantastischen Zuge, der sich zuweilen zur Gefühlsinnigkeit steigert, zuweilen aber schwächlich und barock oder plump wird. Charakteristisch ist zugleich die häufige Anwendung von Thon, wie sie auch die gleichzeitige Architektur des marmorarmen Bologna und der Nachbarstädte zeigt.

Bemalte Thongruppen, wie die vorgenannte, sind hier sehr alter Brauch. Ueber den Crucifixus im Dom s. S. 376; in einer e
der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3. Kap. rechts) sieht f
man eine Anbetung der Weisen, etwa 14. Jahrh., mehrerer sog. heiliger Gräber nicht zu gedenken.

Der tüchtigste Künstler dieser Richtung (etwa dem Maler Lorenzo Costa entsprechend) ist *Vincenzo Onofri*. Von ihm ein leider neu bemaltes h. Grab, rechts neben dem Chor von S. Petronio in Maz- g
zoni's Art; ferner das farbige Relief im Chorumgang der Servi h
(1503): die Madonna mit S. Laurentius und S. Eustachius nebst zwei Engeln, im Halbrund, darüber die Pietà, eine seelenvolle Arbeit; wie denn auch die Büste des Philologen Beroaldo in S. Martino i
Maggiore (1504) lebendig und zart behandelt ist. Sein Hauptwerk, das Grabmal des Bischofs Cesare Nacci in S. Petronio, gehört k
wohl seiner früheren Zeit an (um 1480). Es zeigt in den ornamentalen Theilen wie in dem Relief der Cardinaltugenden und dem

Puttenfries Phantasie und zierliche Ausführung; die bizarre Grabfigur wieder von guter Charakteristik. Einfacher ist das Form und Decoration des Sarkophags treu wiederholende Grabmal des Juristen
a Antonio Busi († 1506), in der Madonna di Poggio bei Persiceto; gleichfalls in Thon, leider mit modernem Anstrich. — An Onofri's
b Weise erinnert auch das Professorengrab des Pietro Canonici (1502) im Museo Civico, eines der jüngsten Grabmäler dieser Art, durch den reinen Renaissancestil den meisten älteren überlegen. — Fein und individuell ist das kleine Reliefporträt des Giov. II.
c Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, irrthümlich Francia zugeschrieben (1497).

In dem benachbarten Modena wirkte *Guido Mazzoni*, gen. *Modanino* (1450—1518); seine Thätigkeit beschränkte sich fast ausschliesslich auf Freigruppen jener h. Gräber, wie wir eben solche von Niccolò und von Onofri und früher andere in Florenz kennen gelernt haben (auch in der Lombardei kommen ähnliche vor, s. S. 488 g). Sie verbreiteten seinen Ruhm durch ganz Italien. Sein Vorgänger darin in Modena war *Lod. Castellano* († 1505), von dem der Chor von
d S. Antonio noch ein für den Dom 1450 gearbeitetes h. Grab enthält.

Mazzoni stellt, nach dem Vorgange des Nicc. dall' Arca, seine bemalten, zum Theil lebensgrossen Thonfiguren wohl oder übel zu einer Gruppe zusammen. Diese Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische; nimmt man sie auseinander, um sie frei aufzustellen (wie leider mit seiner Gruppe in der
e Kirche Monteoliveto zu Neapel, 1489—92 entstanden, geschehen ist), so wirken die einzelnen Figuren lächerlich und abschreckend zugleich. Hier in Neapel, wo der Künstler seit 1491 längere Zeit thätig war, ist wahrscheinlich auch die lebensvolle Bronzebüste des
f Königs Ferrante im Museo Nazionale von seiner Hand. Sein
g Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena (1480): der Leichnam Christi auf dem Schooss seiner Mutter, von den Angehörigen beweint, in reicher Abstufung des Schmerzes und von packend wahrer realistischer Gestaltungskraft; die zum Theil spiessbürgerlich aufgefassten Figuren trefflich naturalistisch in der Körperbildung und in der Gewandung. — Eine andere Gruppe, in der
h Krypta des Domes (nach 1480), welche die von zwei knieenden Heiligen verehrte Madonna, daneben eine Dienstmagd mit zerrissenen Aermeln darstellt, ist derber und theilweise bäuerisch genrehaft. Wenn man inne wird, wie volksthümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, dass die Sculptur noch einmal einen Versuch dieser Art wagen dürfte. — Eine frühe treffliche Gruppe
i der Pietà in der Minoritenkirche von Busseto bei Parma (um 1475). — Die Gruppe der Klage um den todten Christus

in S. Maria della Rosa zu Ferrara (1485) stimmt mit der Gruppe a
in S. Giovanni zu Modena auffallend überein; auch der grimassi-
rende Schmerz wie der plastische Stil der übrigen Figuren ist ganz
von derselben Art. (Eine eigenthümlich classische Ausbildung dieser
Figurengruppen werden wir bei Mazzoni's Nachfolger und Lands-
mann Begarelli kennen lernen.)

In Reggio d'Emilia war der in Padua und Rom unter San-
sovino's Einfluss ausgebildete Bildhauer, Goldschmied und Archi-
tekt *Bartolommeo Spani* (1468 bis nach 1538) thätig. Von seinen
Goldschmiedearbeiten ist nur noch die späteste, die rafaelisch lieb-
lichen Silberbüsten der hh. Grisante und Daria im Dom da- b
selbst übrig (1538). Als tüchtigen Bildhauer erweisen ihn der etwas
schwere Taufbrunnen im Dom (1494), die in Kupfer getriebene c
wirkungsvolle Madonna am Thurm des Domes (1500), das ein- d
fach schöne Nischengrab Buonfranc. Arlotti († 1508) ebendort e
und das in üppigerer Hochrenaissance concipirte des Fr. Molza im
Dom von Modena (1516). Aehnlich, nur einfacher und von auf- f
fallend gedrückten Verhältnissen das Monument Ruff. Gabloneta
(† 1527) in S. Prospero; endlich das des P. Valeri-Malaguzzi g
(† 1498, err. erst um 1530) im Dom zu Reggio von schwülstigen h
Cinquecentoformen.



Vor der Plastik Venedigs müssen wir die der Lombardei be-
trachten, da diese, obgleich jünger als die venezianische, doch seit
der Mitte des Quattrocento einen bedeutsamen Einfluss nicht nur
auf Venedig, sondern durch die wandernden Comasken auch auf
Rom, Süditalien und Sicilien ausübte.

Die Entwickelung der lombardischen Plastik von der Spätgothik
in einem langen Uebergangsstadium zu selbständiger Frührenaissance
spiegelt sich vor allem in dem überreichen Sculpturenschmuck des
Mailänder Domes. Mit der heimischen Schulüberlieferung der
Campionesen verbinden sich internationale, vorzugsweise aber deutsche
Einflüsse, wie dies u. a. die beiden Sacristei-Sopraporten im i
Innern zeigen (vergl. S. 400 e). Maassgebend für die decorative
Plastik ist hier am Ende des Trecento bezeichnender Weise ein
Maler: *Giovannino de' Grassi,* von dem in der südlichen Sacristei k
die Gruppe über dem Brunnen (Christus und die Samariterin)
stammt, und der auch an dem Hochaltar in S. Eustorgio An- l
theil hat. Am Aeusseren des Domes gehen auf seinen Entwurf
die reizvollen Tragfigürchen an den Sacristei- und Querschiff- m
Fenstern zurück. — Diese Entwickelungsphase der lombardischen
Plastik mit ihren deutschen Zügen entspricht etwa derjenigen des
südlichen Domportales in Florenz. Dann tritt auch in Mailand

das italienische Element selbständig hervor, besonders unter der
langen Bauleitung des *Filippo degli Organi,* der die reizvolle Deco-
ration der Strebebogen entwarf. Der Hauptmeister ist auch jetzt
wieder ein Maler: *Paolino da Montorfano;* die Hauptbildhauer neben
ihm sind *Matteo Raverti* von 1398—1404, und *Jacopino da Tradate*
a von 1401—1425 am Dom thätig. Ihre Kunstweise zeigt sich vor
allem an den sogenannten Giganten, den grossen Statuen unter-
halb der Wasserspeier (vom ersten Dachumgang aus meist bequem
zu studiren), die auch als die grösste Reihe plastischer Genre-
b figuren von hohem Interesse sind. Es herrscht hier ein malerischer
Realismus. Von Jacopino ist auch die Statue Martin's V. im
Dom (1421), eine wenig belebte Gestalt mit individuellem Kopfe
und nach der Natur studirtem, reichen Faltenwurf. (Wie lange die
Tradition der Gothik fortwirkt, zeigt die noch durchaus gothische
c Grabplatte des Erzbischofs Sforza († 1457) in S. Maria Inco-
d ronata). Ein Werk Jacopino's ist wahrscheinlich auch die Grab-
platte Perino's de' Cameri († 1426) in Volpedo bei Tortona.
Gleichzeitig tritt nun die lombardische Plastik mit der des nörd-
lichen florentiner Domportales in Parallele, nur dass ihr der an-
tikisirende Zug fehlt. Den florentiner Einfluss vermittelte wahr-
e scheinlich *Niccolò d'Arezzo* selbst, dessen Stil die Figuren an der
f „Guglia" Carelli (Eckpfeiler der nördl. Sacristei, mit Propheten und
Engeln geziert, 1403) und an dessen Sarkophag (r. Langschiffwand,
g 1408) nahe stehen. Diese florentiner Richtung zeigt sich auch in
h Castiglione d'Olona und besonders in Venedig, am Dogen-
palast (s. S. 404k), wie an der Ca' Doro, wo *Matteo Raverti* mit
andern Lombarden arbeitete. So werden die Errungenschaften der
florentiner Kunst schon in der ersten Hälfte des Quattrocento auch
durch die Lombardei getragen, um sich dann auf doppeltem Wege
fortzupflanzen: durch das Vorbild der Arbeiten *Donatello's* in Padua
und durch *Michelozzo's* Thätigkeit in Mailand (S. 438 c u. d), neben der
vielleicht noch Einflüsse der florentiner Thonbildner in Frage kommen.

Eine selbständige, vor und neben den Robbia thätige Gruppe von
florentiner Thonbildnern (vergl. S. 411 l u. ff.) hat nämlich besonders in
Oberitalien eine Reihe unter sich nah verwandter Sculpturen in un-
glasirtem Thon hinterlassen und dort das Eindringen der Renaissance
mit vorbereitet. Die greifbarste Persönlichkeit (*Dello Delli?* oder *Giov.
di Bartolo il Rosso?*) unter ihnen ist der *Meister der Pellegrini-*
i *Kapelle* in S. Anastasia in Verona, wo Reliefs aus dem Leben
Christi, in gebranntem Thon ausgeführt, die Wände der Kapelle voll-
ständig bekleiden. Aehnlich ein reich gegliederter Altar im Dom von
k Modena. Bei noch mangelhafter Körperkenntniss und einer eigen-
thümlich barock-gothischen Ornamentirung sind diese Sculpturen
ausgezeichnet durch die Innigkeit der Empfindung. Das schönste

Werk der ganzen Gattung ist das Grabmal des Beato Carissimo in den Frari zu Venedig (vergl. S. 495 d). Vielleicht steht auch der a Engelreigen in der Portinari-Kapelle bei S. Eustorgio in Mailand b damit in Verbindung. (Vergl. S. 438 d.)

Ein nicht unwesentliches Element für die Ausbildung der Plastik des Quattrocento in der Lombardei war auch der Einfluss der benachbarten deutschen Sculptur. Dieser macht sich in dem reichen Aufbau der Altäre, in der Vorliebe für kleine Figuren, für die Ausführung in Holz, in der unruhigen Haltung und knitterigen Gewandung geltend, während der Kern der nordischen Kunst, die tief innerliche Auffassung, von den lombardischen Künstlern leicht in Geziertheit verkehrt wird.

Bei den ersten lombardischen Meistern, von denen wir Arbeiten kennen, den *Mantegazza* und *Gazini,* treten diese verschiedenen Einflüsse bereits in eigenthümlicher Weise zu Tage. Ihr Hauptstreben geht auf einen lebendigen Gefühlsausdruck; daher sind sie in einzelnen Gestalten und wenig bewegten Darstellungen oft von beinahe inniger Empfindung, die allerdings namentlich in späterer Zeit leicht in Sentimentalität ausartet. Für bewegte Scenen wie für monumentale Gestalten reicht aber ihre Auffassung und oberflächliche Kenntniss der Natur nicht aus: der Eindruck der Leidenschaft bleibt nur bei dem ehrlichen naiven Streben der frühesten Meister noch erträglich, wird aber bald zur Caricatur. Die Statuen sind vielfach schwächlich und charakterlos, oft übermässig schlank und hager, von überreichem, meist knitterigem und kleinlichem Faltenwurf. Eine liebevolle Durcharbeitung und ein Sichvertiefen in die Natur war schon durch die Art der Arbeit mehr oder weniger ausgeschlossen, da fast alle hervorragenden Bildhauer der Lombardei zugleich Architekten waren und als solche die decorative Ausschmückung ihrer z. Th. sehr umfänglichen Bauten als grosse Unternehmer leiteten und vergaben. Ihr vorwiegend plastischer Sinn verführte sie, die Fassaden ihrer Bauten mosaikartig aus den mannigfachsten plastischen Details zusammenzusetzen und die Wände des Innern mit den reichsten Sculpturen zu überdecken, die dadurch sowohl den monumentalen als auch den eigentlich decorativen Charakter einbüssen — wenigstens in der Nähe betrachtet, wo sich die Decoration in eine Menge zahlloser Figürchen und Reliefs auflöst. Doch zeigt sich in diesen gerade der naive, liebenswürdige Charakter der Künstler von seiner vortheilhaftesten Seite.

Bei diesen Eigenthümlichkeiten ist es begreiflich, dass die einzelnen Meister unter sich weit weniger individuelle Verschiedenheit zeigen, als die gleichzeitigen toscanischen und selbst venezianischen Bildhauer, und dass das Hauptinteresse an ihren Werken in dem Gesammteindruck jener grossen architektonischen Decorations- und Prachtstücke liegt, die sie schufen: der Certosa von Pavia, dem Dom

von Como, der Kapelle Colleoni in Bergamo und dem Dom von Mai-
land. Wir werden daher den architektonischen Schmuck dieser Bauten
als Ganzes betrachten und nur eine kurze Charakteristik der Haupt-
meister vorausschicken.

Die Brüder *Mantegazza, Antonio* († 1493) und den bedeutenderen
Cristoforo († 1482), finden wir 1464 (wohl schon seit längerer Zeit)
a in der Certosa von Pavia und seit 1472 an deren Fassade be-
schäftigt. Ihre Kunstweise ist ganz besonders herb und eckig, die
Falten sind knittrig, als wären die Stoffe von Papier (Relief der
b Anbetung im Kapitelsaal; ferner: eine Pietà in der inneren
c Lunette der aus dem Querschiff in den kleinen Kreuzganz führen-
den Thür, der die Pietà aussen am Ospedale di S. Matteo in
d Pavia gleicht, und endlich das Relief der Beweinung Christi im
e Capitolo dei Fratelli der Certosa.

Den Mantegazza verwandt ist auch der hervorragendste unter
den lombardischen Bildnern, *Giovanni Antonio Omodeo* oder *Amadeo*
von Pavia, (1447—1522), der schon seit 1466 mit seinem Bruder
f *Protasio* neben den Mantegazza in der Certosa thätig war. Von
1470—76 war er für den Condottiere Bartolommeo Colleoni mit
der Ausschmückung der von ihm errichteten Kapelle bei S. M.
g Maggiore in Bergamo beschäftigt. Der Bildschmuck an der
Fassade ist zum Theil wohl aus dem Innern übertragen, das 1774
ganz umgestaltet wurde. Dies gilt vor allem von den Fragmenten
und Tugendstatuen neben dem Eingang, dessen Ornamentik sich
durch besondere Feinheit auszeichnet. Im übrigen sind besonders die
Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Thaten des
Hercules bemerkenswerth. Die Büsten Cäsars und Trajans, die in Ta-
bernakeln als Fensteraufsätze dienen, sowie die in Medaillons ange-
brachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen
Begriff von der damaligen Vergötterung des Alterthums. An den
beiden Grabmälern im Innern entschädigt der überreiche plas-
tische Schmuck nicht genügend für den mangelhaften Aufbau.
h Das einfachere Denkmal der Medea († 1470) mit drei tüch-
tigen allegorischen Figuren ist bei leichter Anmuth doch ernst auf-
i gefasst. Das Grabmal des Bart. Colleoni († 1475) ist weit
reicher: vier auf Löwen ruhende Säulen tragen einen Schrein mit
Passionsreliefs, von der fleissigen und saubern, aber im Ausdruck
bis zur Grimasse übertriebenen Art der lombardischen Plastik. Von
k besonderem Reiz ist der Puttenfries.[1]) Die hölzerne Reiterstatue
stammt von dem Nürnberger *Sixtus Siry* (1500), und auch an Omo-

---

1) Der darüber befindliche Theil des Denkmals weicht von Omodeo's ursprünglichem Entwurfe ab. Der zweite Sarkophag gehört kaum dorthin, und die heutige Aufstellung der Heldenstatuen sowie der Tugenden ist apokryph.

deo's Marmorsculpturen waren Gehilfen betheiligt. In Auffassung
und Stil nähern sich die fünf, auf der Basis des Denkmals theils
sitzenden, theils stehenden Heldenstatuen schon seinen an die Kanzeln
des Doms von Cremona übertragenen Reliefs von einem Märtyrer- a
grab (1482) sowie den einzelnen bezeichneten Reliefs in der Krypta b
des Doms (1484). Dort von ihm auch das grosse Relief: S. Himerius c
Almosen vertheilend (Altar links). Für die Entwickelung Omodeo's
sind ferner die Reliefs des ebenfalls von seinem ursprünglichen Ent-
wurf abweichenden S. Lanfranco-Monumentes in S. Lanfranco d
bei Pavia (1469) wichtig.[1])

Von 1491—99 hatte Omodeo wieder die Oberleitung am Bau
der Certosa. An dieser rührt zunächst die Aussendecoration der e
zum kleinen Kreuzgang führenden Thüre (1466) von seiner Hand f
her. Auch an dem überaus reichen Terracottaschmuck dieses und g
des grösseren Hofes ist Omodeo betheiligt, vielleicht auch an dem
Brunnenrelief im kleineren Hofe (Christus und die Samariterin). h
Seit 1491 arbeitete er an der berühmten Fassade, die in ihren i
wesentlichsten Theilen, namentlich den reichsten Fenstern, sein
Werk ist (s. S. 492 f). Im J. 1499 nach Mailand berufen, widmete
er sich hier hauptsächlich dem Bau der Kuppel des Doms und k
der Decoration des einen sie flankirenden Treppenthürmchens.

Omodeo's spätere Arbeiten zeichnet eine grössere Lieblichkeit,
eine bessere Durcharbeitung und feinere Kenntniss des Körpers aus;
doch tritt zuweilen schon an die Stelle der alten energischen, wenn
auch herben Auffassung eine gewisse Weichlichkeit und Flauheit.

Diesem späteren Stil Omodeo's sind die Arbeiten des *Ben. Briosco*
verwandt, der von 1501—7 das Hauptportal der Certosa er- l
richtete. Geringer ist die bez. Madonna am Monument des Gian- m
galeazzo Visconti. Von ihm soll auch die Arca der hh. Petrus
und Marcellinus in der Krypta des Doms zu Cremona (1507) her- n
rühren. Der Werkstatt Briosco's möchte am ehesten auch das viel-
figurige Pietàrelief im grossen Saale des Monte di Pietà zu o
Mailand zuzutheilen sein; es stammt von dem 1523 errichteten
Portal seines alten Sitzes. Von *Giov. Pietro Rhaude* (Rho) sind die
Statuen der hh. Petrus, Paulus, Marcellinus und Marcus in Ni-
schen über dem Rundfenster der Fassade des Doms; von *Tom.* p
Amici und *F. Mabila de Mazo* der dürftige Altar des h. Nicolaus q
mit drei Heiligen in Nischen ebenda (bez. und dat. 1495).

An den reicheren lombardischen Denkmälern dieser Zeit ist stets
eine Betheiligung verschiedener Hände vorauszusetzen. So an dem

---

1) Nah verwandt die aus S. Mauro jetzt in das Museo Civico zu Pavia ge- *
langten Reliefs aus dem alten und neuen Testament. Eine andere Folge der gleichen
Scenen ist an der Front der Certosa in den späteren Obertheil (oberhalb der **
Galerie) eingelassen.

überaus prächtigen Grabmal des Giangaleazzo Visconti im Quer-
a schiff der Certosa, das in der Hauptsache von *Cristoforo Romano* (s. S. 492 g) herrührt. An dem stattlichsten der Borromeo-Denkmäler
b in der Grabkapelle auf Isola Bella sind sogar mehrere Stilweisen zu unterscheiden; der Unterbau mit den Ritterfiguren ist um 1450 für ein Heiligengrab gearbeitet (wohl von *Matteo Raverti)*, während die Sarkophagreliefs aus der Schule des *Omodeo* (von *Giov. Ant. Piatti?*) stammen[1]). — Für die decorative Plastik dieser Schule höchst charakteristisch sind die beiden reichen Thürumrahmungen im
c Querschiff der Certosa mit ihren vortrefflichen Porträtmedaillons.

Einige Künstler, die gleichzeitig in Mailand thätig sind, haben vor diesen Meistern der Certosa und deren zahllosen Mitarbeitern eine energischere und feinere Auffassung der Natur und monumentaleren Sinn voraus, obgleich sie weit mehr im Kleinen thätig sind. Für beides kam ihnen der Aufenthalt Leonardo's und Bramante's in Mailand, wie ihre Thätigkeit ausserhalb der Lombardei zu Statten. *Cristoforo Foppa* gen. *Caradosso* (geb. um 1445, † 1527), einer der berühmtesten Goldschmiede und Medailleure seiner Zeit und als solcher Jahrzehnte lang am Hofe der Päpste beschäftigt, zeigt in seinen plastischen Arbeiten (wenn ihm diese Arbeiten mit Recht zugewiesen werden können, die sehr verschieden von seinen beglaubigten Medaillen sind) eine den Florentinern verwandte Grösse und einen gesunden Naturalismus. Der ihm zugeschriebene Fries in
d Bramante's Taufkapelle von S. Satiro (um 1488), spielende und musicirende Putten im Relief, von grossen Medaillons mit Charakterköpfen unterbrochen, erinnert in seiner Frische und Derbheit an ähnliche Darstellungen Donatello's. Die Medaillonköpfe sind denen
e des Ospedale Maggiore überlegen. Am nächsten stehen sie
f den Kaiserköpfen am Pal. Communale von Brescia, Arbeiten des *Gasparo da Milano* und des *Tamagnini* (s. u. Arch. S. 171 h).[2]) Die grosse Thongruppe der Beweinung Christi am Altar der
g S. Ansberto-Kapelle neben dem Querschiff von S. Satiro wird ihm ebenfalls, aber ohne hinreichenden Grund zugeschrieben. Sie zeigt eine dem G. Mazzoni verwandte Anordnung und Auffassung, aber mehr Geschmack und Energie.

Tommaso da Cazzaniga arbeitete mit *Ben. Briosco* das Grab des
h Stefano Brivio († 1484) in S. Eustorgio und mit seinem Bruder *Francesco* das Familiengrab der Della Torre (1483) in S. M. delle
i Grazie. — Die kleine geschmackvolle Grabtafel mit dem Relief-

1) Schwächer ist das Grabmal des Camillo Borromeo, an der Kapellenwand
* links mit dürftigen Schlachtenscenen. — Von *Piatti* eine bez. Statue Plato's im Hof der Ambrosiana.

2) Aehnliche Medaillonköpfe, wie am Hospital, befanden sich an dem Banco
** Mediceo; mehrere davon sind in das Museo Archeologico gelangt. Nah verwandt
† sind auch diejenigen des Monte di Pietà in Cremona.

porträt des Branda Castiglioni in derselben Kirche (1495) steht da- a
gegen dem *Omodeo* nahe, während das namenlose, ebenso einfache als schöne Epitaph Della Valle (c. 1500) ebendort im Decora- b
tiven florentinische Einflüsse verräth. Ein Jugendwerk Cazzaniga's ist die Arca des h. Doninus in der Krypta des Domes von c
Borgo San Donnino.

Von *Andrea Fusina* († 1526), den man früher mit seinem in Rom thätigen Landsmann Andrea Bregno (s. S. 496 b u. ff.) verwechselt hat, ist in Mailand das Monument Birago (1495) in S. Maria della d
Passione, sowie das Grabmal des Batt. Bagaroto (1517), jetzt im Museo Archeologico des Castells, beide von klarem, aber e
pomphaft reichem Aufbau und zierlicher Ornamentik. Im Charakter verwandt ist das Wandgrab des Giov. Tolentino (1517) in S. M. Incoronata, sowie ein reich ornamentirter, unbenannter f
Sarkophag in der Domkrypta zu Cremona. — Ausserdem g
schmückte Fusina den Kuppeltambour der Madonna zu Saronno h
mit Statuen.

Cristoforo Solari, gen. *il Gobbo,* Bruder des trefflichen Malers Andrea Solari und mit ihm (etwa seit 1490) eine Zeit lang in Venedig thätig, machte sich seinen Namen durch das Grabmal der Beatrice i
d'Este, mit dem ihr Gemahl, Lodovico Moro, ihn 1498 beauftragte. Das Grabmal wurde leider zerstört; die beiden Grabfiguren der Beatrice und des Lodovico, die zu den edelsten Schöpfungen der lombardischen Plastik gehören, befinden sich jetzt noch im linken Querschiff der Certosa. Solari's Arbeiten im Dom zu Mailand k
(bis nach 1525: die vier Kirchenlehrer in den Kuppelzwickeln, 1501, Christus an der Säule in der Sacristei, Adam und andere Statuen l
am Aeusseren) zeigen den ungünstigen Einfluss, den ein längerer m
Aufenthalt in Rom auf die Naivetät des Künstlers ausgeübt hatte. Seine Bildnisse nähern sich denen seines Bruders Andrea, z. B. das Reliefporträt im Pal. Trivulzi zu Mailand und die beiden n
Porträtmedaillons von Tom. und Giov. Bossi († 1492) im Museo o
Archeologico. In diesem Zusammenhange seien auch zwei Grabmäler erwähnt, von denen jetzt nur noch Reste erhalten sind: die Grabplatte des Ambr. Griffi († 1493) in S. Pietro in Gessate p
(Kapelle des l. Querschiffs) mit der erschreckend naturalistisch gebildeten Gestalt des Todten in Hochrelief sowie zwei zu dem Grabmal gehörende Medaillons mit den Bildnissen Griffi's und des h. Ambrosius; ferner die Grabplatte der Beatrice Busca-Rusconi in S. Angelo q
(rechts vom Hochaltar an der Wand eingemauert, laut Inschrift 1499 gearbeitetet) mit der liegenden Todten.

Mehr noch als die genannten Künstler war *Ambrogio da Milano* auswärts thätig; er ist sogar nur noch ausserhalb der Lombardei in seinen Werken nachweisbar in Ferrara, Urbino, Fano und Spoleto

(vergl. S. 189 s u. t, 201 l, 202 b und 451 b und über seine Thätigkeit als Architekt S. 134 g u. h, 159 d u. 272 c).

Der jüngste und berühmteste unter diesen Künstlern, *Agostino Busti Serabaglio* gen. *Bambaja* (ca. 1480—1548), wächst noch völlig aus der Frührenaissance heraus. Während der Einfluss der Hochrenaissance sich in seinen späteren Werken nur als Ausartung in völlige Manier kenntlich macht, geht er mit seinen besseren Arbeiten noch so sehr in den älteren Bahnen, dass er am richtigsten hier in Verbindung mit den verwandten, wenn auch älteren und ihm zum Theil entschieden überlegenen Künstlern betrachtet wird. In ihrer Frühzeit zierlich und voll naivem Reiz, namentlich in erzählenden Reliefs, wird seine Kunst später (zum Theil schon in den Reliefs am Grabmale des Gaston de Foix) zur Caricatur des lombardischen Stils; die Figuren werden übertrieben elegant, süsslich und schwächlich oder gleichgültig, der Faltenwurf wird zu lauter zierlichen Parallelfalten, die Reliefs sind zu vollständigen Gruppen ausgeartet und enthalten puppenhafte, schlecht proportionirte Figürchen. Seinen Ruf verdankt er vornehmlich dem Denkmal des Feldherrn Gaston de Foix, wozu ihm Franz I. 1515 den Auftrag gab, das er aber nie ganz vollendete; ehemals im Kloster S. Marta zu Mailand, jetzt zum grössern Theil im
a Museo Archeologico im Castell, einzelnes in der Ambrosiana,
b in der Villa Busca, im Museum zu Turin und im Auslande. Der jugendliche Held liegt in ruhigem Schlaf, „fast fröhlich im Tode über die errungenen Siege“ (Vasari) auf dem tuchbedeckten Sarkophag; das ornamentale Detail, namentlich die Ordenskette, von erstaunlich
c minutiöser Ausführung. Im Museo archeologico ferner das anmuthige Grabdenkmal des Lanzino Curzio (1513). An beiden Denkmalen arbeitete sein Schüler *Cristoforo Lombardo*, seit 1526
d Dombaumeister, mit. Ausserdem besitzt Mailand von ihm zwei
e Medaillons mit der Verkündigung am Portal der Casa Ponti (Via de' Bigli), sowie das Epitaph von Giov. Ant. und Angela Bazzi
f in S. M. Incoronata vom J. 1526 (1. Kap. l.) mit den Profilbildnissen
g der Ehegatten in Hochrelief, die Grabstatue des Can. Tosi in S.
h Fedele (Gang zur Sacristei), im Dom (r. Querschiff) ein Relief der Darstellung Mariä (1543) mit perspectivischem Hintergrund,
i und die Grabmäler des Cardinals Marino Caracciolo und des Giov. A. Vimercati (im Chorumgang), woran er von 1537 bis zu seinem Tode thätig war: kalte, nüchterne Arbeiten, wenn auch im Aufbau und in der Gesammtwirkung ruhiger als seine früheren Werke. Auch
k am Bildschmuck der Front von S. Lorenzo in Lugano dürfte er betheiligt gewesen sein. Endlich ist erst jüngst das Grabmal des
l Merc. Bua in S. M. Maggiore zu Treviso mit allegorischen Reliefs als ein Werk Busti's in Anspruch genommen, ursprünglich für Fr. Gaffurio († 1522) in Pavia gearbeitet, aber nicht vollendet.

Von seinem Birago-Monument (nach 1522) befinden sich die Hauptttheile in der Grabkapelle der Borromeo auf Isola Bella, a andere Fragmente in Mailand (Museo Archeologico und Ambrosiana). b Von einem Schüler Busti's sind die zwei Statuetten von Tugen- c den in S. Barbara (r. u. l. am Choreingang).

Es erübrigt hier noch die für die Lombardei so charakteristischen überreichen Prachtwerke des Sculpturenschmuckes im Innern und namentlich an den Fassaden einzelner Kirchen aufzuzählen.

Den plastischen Schmuck des Doms von Como lieferte vornehm- d lich der Vollender des Baues (1487—1526), *Tommaso Rodari*, umfangreiche figürliche und decorative Arbeiten. Sein Antheil daran verräth ein nur mittelmässiges Talent (vergl. S. 148 b). Von *Tommaso* und seinem Bruder *Jacopo* gemeinschaftlich sind die beiden Denkmäler des älteren und des jüngeren Plinius an der Fas- e sade (das eine bezeichnet und datirt 1498), decorativ merkwürdig weniger wegen der barock-reichen Candelabersäulen, als wegen der Consolen mit den nackten magern Tragfiguren, offenbar den Schlusssteinen römischer Triumphbogen nachgebildet; die sitzenden Statuen manierirt und doch nicht ohne eine gewisse Schönheit. Mit grosser Naivetät stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern, wie er Briefe schreibt, vor Trajan plaidirt etc. Die Putten mit Fruchtkränzen u. s. w. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denen Donatello's und der paduanischen Malerschule, wie die meisten der genannten Decorationswerke Oberitaliens. Ein bez. und dat. (1505—9) Werk der beiden Brüder ist sodann die Porta della rana (nördliche Seitenpforte)[1]) auf f das reichste überladen in der lombardischen Art jener Epoche. Viel einfacher in der Conception und edler in der Decoration die südliche Seitenpforte (1491) auf den Einfluss, wo nicht einen Entwurf Bra- g mante's weisend. Sonst weisen im Innern noch die Altäre der h h. Lucia (1492) und der Addolorata auf die Hand der Rodari hin, am Aeussern die Statuen an den Eckstrebepfeilern und den ersten i Fenstern. Die übrigen zahlreichen Sculpturen an und in diesem prächtigen Gebäude sind von verschiedenem Werthe. Am schönsten sind die Prophetenstatuen vor den Strebepfeilern des Lang- k hauses, besonders aber auch die Statue des bei Catull genannten Comasker Dichters Caecilio aussen am ersten Strebepfeiler rechts. l Die Urnenträger unter dem Sims an den Strebepfeilern stehen m z. Th. an origineller Energie denen von S. Marco in Venedig nahe; andre zeigen schon spätere Formenbildung. Von Gehilfen ausge-

1) Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich hier über Bacchanten-Centauren, Hercules, Genius Imperatoris und anderes Heidenthum (meist Nachbildungen von Plaketten des *Moderno* u. a.) nicht verwundern. Die Lunettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

a führt sind die meisten Bildwerke an der Fassade: also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Hauptportal, in den Fenstergewandungen und weiter oben, sowie das Anbetungsrelief der Por-
b tallunette; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, die beiden Seitenportale und mehrere Altäre, mittelgute Arbeiten in der Weise der Lombardi. — Eine authentische Arbeit der Rodari ist ausserdem das Relief der Madonna mit Kind und zwei musicirenden Engeln in einem von zwei Putten gehaltenen
c Kranze im Museo archeologico zu Mailand.

d An der Fassade von S. Lorenzo zu Lugano sind unten derbere Reliefhalbfiguren von Propheten, in den Friesen feine Medaillons mit Halbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, diese zum Theil von einem ähnlichen süssen Ausdruck, wie die entsprechenden Figuren an S. Maria de' Miracoli in Venedig. Die Arabeskenpfosten der drei Portale (1517) sind zwar — zumal im Verhältniss zu ihrer baulichen Function — sehr überfüllt, auch z. Th. nicht mehr rein in der Composition, aber von der elegantesten Arbeit, schwungvoll und stark unterhöhlt (vgl. S. 409i).

Weitaus die bedeutendste Leistung der lombardischen Plastik ist
e der Schmuck der Certosa bei Pavia, deren Inneres wie die Fassade eine geschichtliche Uebersicht der ganzen lombardischen Sculptur bildet, weshalb spätere Theile hier gleich mit erwähnt werden mögen. Es werden vom 15.—17. Jahrh. gegen 30 Bildhauer bloss für die Fassade namhaft gemacht, worunter die beiden *Mantegazza,* die Brüder *Omodeo, Stef. da Sesto, Crist. Romano, Andrea Fusina* u. *Tamagnino* für das 15., *Giac. della Porta, B. Briosco, Busti* und *Crist. Solari* für das 16. Jahrh. die wichtigsten sind. Die ganze lombardische Sculptur hatte hier ihren Heerd und ihre Schule. Die Ausschmückung scheint vom Sockel aus und ohne von vorn herein feststehenden Plan begonnen zu haben. Streng stilisirte Kaiserköpfe, Reliefs aus der Passionsgeschichte, untermischt mit mythologischen Darstellungen und figurenreichen Reliefs aus dem Leben Giangaleazzo's, sowie reizende Engelköpfe am Hauptgesims zieren den reichen Sockel; der Charakter des 15. Jahrh. im Unterschied vom 16. ist wohl im allgemeinen kenntlich, der Antheil der einzelnen Künstler aber nicht scharf zu unterscheiden. — Unter den vollendeteren Figuren des Hauptgeschosses zeichnen sich zwei Frauengestalten in der Seitennische des ersten linken Pfeilers, die Statuen des h. Bruno und des Giangaleazzo über dem Eingang, und Adam und Eva (von *A. Marini*) oben unter dem Giebel aus. Die Freisculpturen meist ohne höheres Lebensgefühl und von allzu
f scharfer Behandlung der Gewänder, grösstentheils nach 1550. — Im Innern der Kirche steht das Denkmal des Giangaleazzo in reicher Frührenaissance (s. S. 488 a), an der *Cristoforo Romano* den hauptsächlichsten Antheil hat (1490—97); die

Statue der Madonna, von alterthümlichem Gepräge, fertigte *Bene-* a
detto de' Brioschi. — Die Pietà am Antependium des Hochaltars im b
Mönchschor ist ein Werk des *Ambr. Volpi* aus Casalmonferrato, dem
auch der Aufbau des Hochaltars samt Bronzetabernakel c
(1567—80) angehören. (Er ist auch der Schöpfer des Evasius-
altars im Dom seiner Vaterstadt (1563), wovon sechs Statuen und d
fünf Reliefs jetzt in der Sacristei aufbewahrt werden.) Geringer
sind die beiden Marmortabernakel neben dem Hauptaltar, das e
linke von *Stefano da Sesto* und *Biagio da Vairano* (1511), das rechte
von *Tamagnino* und *Pace Gazini* (1513). — In der Sagrestia nuova
ein schönes Relief, Christus im Grabe stehend von Engeln unter- f
stützt. — Die Terracottasculpturen der Höfe im Stil der Mante- g
gazza und Omodeo's sehr beachtenswerth. (Im sogen. Museo zahl- h
reiche Sculpturfragmente und Zeichnungen.)

Die vorwiegend decorative Plastik Genua's s. u. Decoration S. 202.

In den Städten der terra ferma macht sich, je weiter nach Osten
um so stärker neben dem lombardischen der venezianische Stil geltend.

In Brescia ist im Dome (3. Altar, rechts) der Marmorschrein i
der hh. Apollonio und Filastrio mit seinen Legendenreliefs und Sta-
tuetten ein sehr sorgfältiges, doch nicht gleichmässig belebtes Werk
der Zeit (1510) von lombardischem Charakter. Ueberreich an de-
corativem und figürlichen Schmuck ist das etwas spätere, nach dem
Muster von Riccio's Torrianomonument in S. Fermo zu Verona auf-
gebaute Grabmal Crist. Martinengo im Museo Civico; und k
das Gleiche ist der Fall bei dem reichen, wesentlich decorativen
Sculpturenschmuck von S. Maria de' Miracoli (seit 1480). Ein- l
facher, mehr im Charakter der Frührenaissance, auch in den figür-
lichen Lunettenreliefs, die graziösen Portale von S. Maria delle m
grazie und des Carmine. n

In Verona tritt der Florentiner *Giov. di Bartolo* gen. *Rosso* (s.
S. 435 g u. ff.) schon früh mit dem Grabmal Brenzoni (beg. nach o
1424) in S. Fermo auf, dessen Wandgruppe der Auferstehung schön
realistisch, doch nicht in Donatello's Manier, wie wir ihn in Florenz
kennen lernen, sondern wie ein früher plastischer Pisanello belebt
ist; der Sarkophag ist zum Grabe Christi umgedeutet, vor dem die
schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind; ein
Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten mit vollen
Locken ziehen den Vorhang. (Der Freskenschmuck: Verkündigung
und zwei Knappen, eine bezeichnete Jugendarbeit des *Vittore Pisano.*)
— Von gleicher Art ist das Reiterdenkmal des Cortessia Sarego
(1424—29) im Chor von S. Anastasia. Vor und hinter dem Feld- p
herrn stehen — nicht mehr auf gothischen Consolen, sondern auf na-
turalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen,

die den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vordere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Dies durchaus profane Werk ist von einem barock-gothischen Astwerk rings umrahmt; darüber folgen (in Fresco) Engel, Heilige und Legendenscenen. Auch alles Plastische ist bemalt. Den gleichzeitigen Werken Venedigs ist diese Arbeit an Energie und gesundem Naturalismus entschieden überlegen. — Aus der gleichen Zeit (um 1430—40) der plastische Thonschmuck der
a Capp. Pellegrini in der gleichen Kirche (vergl. S. 484 i).

In Verona trifft man ausserdem eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der älteren Kirchen, die den allgemeinen Schultypus in sehr abgeblasster Form wiedergeben. So
b die im Dom, in S. Anastasia u. a. a. O.; auch die über dem Portal
c des bischöflichen Palastes, den Lombardi in Venedig sehr ähnlich (1502); die fünf berühmten Veroneser auf der Dachbalustrade des
d Pal. del Consiglio u. s. w. Das Bedeutendste enthalten ein paar
e Altäre in S. Anastasia: der vierte links mit vier Statuen über einander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; — und der erste links mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber voll Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altars selbst wohl von anderer Hand. Beide Altäre von wesentlich lombardischem Charakter. Die Unterwerfung Veronas unter Venedig machte dieser kurzen Blüthe ein rasches Ende; doch fand diese Veroneser Kunst ausserhalb der Heimath durch A. Rizzo in Venedig eine glückliche Entwicklung.

Auch in Vicenza zeigen die prächtigen Altarumrahmungen in den Kirchen (s. S. 207 i u. k) manchen, wenn auch nicht so reichen Statuenschmuck, wie die Altäre Veronas. Im allgemeinen machen sich darin, wie in der gleichzeitigen Malerei Vicenza's, die Einflüsse der paduaner und venezianischen Schule in glücklicher Mischung geltend, und verleihen diesen Arbeiten mehr Charakter als die gleichartigen veroneser besitzen. Als eines der anmuthigsten Beispiele seien die Statuen der Madonna zwischen den hh. Cristoforus und Laurentius über dem hübschen Frührenaissanceportal des Findel-
f hauses Oratorio di S. Marcello genannt. Von herberem Charakter, im Figürlichen an Bellini, im Ornamentalen an Mantegna erinnernd, ist der Altarschrein an der r. Seitenwand von S.
g Lorenzo mit der Pietà zwischen den hh. Franz und Bernhard und einem Gott-Vater in Cherubsglorie in der Lunette (1474). Die den Altar krönenden Halbfiguren der Madonna zwischen S. Sebastian und S. Antonius, voller in den Formen und ganz venezianisch im Charakter, scheinen späteren Ursprungs zu sein.



Aehnlich, wie in Florenz und Siena, wächst in Venedig die Sculptur der Renaissance unmittelbar aus der gothischen Vorzeit heraus, die, wie wir sahen, gegen Ausgang des 14. und im Anfange des 15. Jahrh. eine blühende und achtungswerthe, bereits stark auf die Renaissance hinarbeitende Plastik aufzuweisen hatte. Der Künstler, der hier voran genannt zu werden pflegt, ist *Bartolommeo Buon* oder *Bon.* Bei ihm wie bei den Massegne, bei den Lombardi und anderen Renaissancebildnern Venedigs ist häufig von einer Künstlerfamilie die Rede. Die Bestellungen übernahm das Haupt der Familie oder der Werkstatt; die verschiedenen, bei der Ausführung thätigen Hände, sind daher schwer zu unterscheiden. B. Buon nimmt nach seinem einzigen bezeichneten, mit seinem Vater *Giovanni* ausgeführten Werke, dem plastischen Schmuck der Porta della Carta des Dogenpalastes a (1438 begonnen, vollendet in den inneren Theilen nach dem Hofe zu wohl erst nach 1463, bez. OP. BARTOLOMEI), eine ähnliche Uebergangsstellung ein, wie in Florenz etwa Niccolò d'Arezzo und wie Quercia in Siena. Gerade mit dem letzteren trifft er hier sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten nahe zusammen. Mit dem muthwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder zwischen den gothischen Krabben ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tugenden geben die Fortitudo und Temperantia herrliche Motive, die so ganz verschieden von Ghiberti's Art und doch parallel mit ihr die Freiheit des neuen Stiles noch mit der Würde des gothischen verbinden.

Diesen Sculpturen verwandt sind die Figuren an der Fassade von S. M. dell' Orto; doch erscheinen die Apostel zu gering für den b Meister selbst und sind wohl etwas später als dieser; seiner würdig der h. Christophorus und die Verkündigung über der Thür. Später die Madonna mit Kind, Halbfigur aussen über der Sacristeithür, mild c und anmuthig bewegt (fälschlich dem *G. de Sanctis* zugeschrieben, s. S. 403 f). Das Grabmal des Beato Carissimo (Pacifico Buon, um 1435), in den Frari mit dem grossen, edel aufgefassten Thon- d relief der Taufe Christi hat nahe stilistische Beziehungen zum Brenzoni-Denkmal *Rosso's* in S. Fermo zu Verona (s. S. 493 o).

Etwa gegen die Mitte des Quattrocento mag der echt venezianische Marmoraltar in S. Pantaleone (Kap. links am Chor) entstanden e sein, dessen untersetzte Heiligengestalten und dessen Empfindung in dem dem *Marino Cedrino* (1460, vgl. S. 156 o) zugeschriebenen Relief der Grablegung etwa den Gemälden Ant. Vivarini's entspricht.

Das früher dem Rizzo beigemessene Grabmal des unglücklichen Dogen Francesco Foscari († 1457) im Chor der Frari, ist vielmehr f eine tüchtige Arbeit im Charakter des B. Buon und mit Anklängen an das Grabmal des Tom. Mocenigo aufgebaut. Der Anschluss an die gothischen Dogengräber ist auch in der gothischen Decoration unver-

kennbar. Die Figuren von lieblichem Ausdruck und fleissiger Durchbildung. Die Urheber sind wahrscheinlich die auch am Dogenpalast beschäftigten Brüder *Paolo* und *Antonio Bregno da Como.*

Schon lange vor diesen Werken Buon's und seiner Zeitgenossen entstand ein Denkmal, das beweist, wie auch in Venedig die Befreiung von der alten Tradition durch unmittelbare Berührung mit der toscanischen Kunst erfolgte. *Piero di Niccolò* von Florenz und *Giovanni di Martino* aus Fiesole sind uns nur durch die Aufschrift ihrer Namen
a auf dem Dogengrab Tom. Mocenigo († 1423) in S. Giovanni e Paolo bekannt (vergl. S. 405 a u. 436 f). In diesem gemeinsamen Werke, das sich im Aufbau wie in der noch halbgothischen Decoration wohl absichtlich an die venezianischen Vorbilder anschliesst, tritt die Ueberlegenheit und der Vorsprung, den die toscanische Schule vor dem übrigen Italien voraus hatte, klar hervor; es sind Nanni di Banco's und Donatello's frühere Werke: die Apostel von Orsanmichele, die in den Heiligen, und die Figuren am Grabmal Johann's XXIII. im Battistero, die in den Tugenden als Vorbilder sich erkennen lassen. Ein diesem nahe verwandtes Werk wahrscheinlich derselben Bild-
b ner ist das Grabmal Rafael Fulgoso († 1427) im Santo zu Padua. Die inschrifthaltenden Putten sind die Brüder derjenigen am Strozzigrab in S. Trinità zu Florenz; die Tugenden entsprechen in den gedrungenen Verhältnissen und den Gewandmotiven jenen
c des Mocenigograbmals. — Die Inschrift an einem der Kapitäle des Dogenpalastes neben der Porta della Carta weist auch hier auf die Hand zweier Florentiner hin, vielleicht der Meister des genannten Grabmals. Und da diese Inschrift sich gerade unter der Gruppe von Salomo's Urtheil befindet, so hat man auch dieses mit Recht gepriesene Werk den beiden Florentinern zugewiesen (s. S. 405 a). Derartige Werke und die bald darauf folgende langjährige Thätigkeit Donatello's in Padua wie sein wahrscheinliches Auftreten in Venedig selbst konnten auf die dortige Kunstrichtung nicht ohne Einfluss bleiben.

Donatello's Kunst kam nach Venedig durch *Bartolommeo Bellano* (vergl. oben S. 474 u. ff.). Seine Thätigkeit hier muss eine langjährige und umfangreiche gewesen sein. Als Venedig ihn mit Gentile Bellini an den Hof des Grosstürken sandte, galt er zweifellos als der Meister der Plastik im Gebiete der Republik. Der Charakter seiner Arbeiten hat soviel mit dem der frühen Werke des Ant. Rizzo und des Pietro Lombardi gemein, dass sein Einfluss auch auf diese ihm überlegenen Bildhauer wahrscheinlich ist.

Der erste Künstler, der uns als voller Meister der Renaissance entgegentritt, ist *Antonio Rizzo*[1]) (geb. um 1430 zu Verona, arbeitete 1465—67 an der Certosa von Pavia, seit 1467 in Venedig, von

---

1) Rizzo, Riccio, Briosco heisst Krauskopf, daher oft vorkommender Beiname.

dort flüchtig wegen Betrugs 1498, bald darauf in Fuligno gest.). Rizzo ist uns durch ein bezeichnetes Werk eine wirklich greifbare und zwar sehr originelle Künstlergestalt, ausgezeichnet gegenüber sämmtlichen Venezianern durch Energie der Auffassung und feinen Naturalismus. Die Verwechselung des häufig vorkommenden Namens, die Zuschreibung seiner Werke an einen als Künstler gar nicht bekannten Antonio Dentone und der Mangel an urkundlichen Nachrichten über seine Thätigkeit waren die Ursache, dass der Meister in seiner Bedeutung bis vor kurzem nicht erkannt worden ist.

Von altersher ihm zugeschrieben wird das durch seinen gewaltigen Aufbau hervorragende Dogengrabmal Tron († 1473) in S. M. a
de' Frari (linke Chorwand), in der Decoration wie im Figürlichen schon vollkommene Renaissance, die Gestalten von grossem Reiz und bei aller Einfachheit und Naivetät von jener Tüchtigkeit und sauberen Durchbildung, die fortan die Werke der Frührenaissance in Venedig auszeichnen. So haben wir an den beiden Tugenden an den Seiten des ernsten Standbildes auch die ersten vollständigen Typen jener fleissigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, wie sie sich in den nächsten Jahrzehnten an zahlreichen Grabmälern wiederholen. Das Grabmal darf im Entwurf dem Rizzo allein zugeschrieben werden, in der Ausführung scheint ausser den genannten drei grossen unteren Figuren noch der Sarkophag mit der edlen Gestalt des Todten und den Statuetten der drei Cardinaltugenden eigenhändig zu sein.

Durch Nameninschrift beglaubigt ist sodann eine der Statuen am Arco Foscari gegenüber der Treppe zum Dogenpalast, die Eva, b
durch welche ein Schluss auf das Gegenstück und eine Reihe anderer Figuren daselbst möglich ist. Die Statuen von Adam und Eva (wohl bereits 1464 in Arbeit) sind schon gegenständlich sehr bemerkenswerth. Die Frührenaissance, selbst die florentinische, hat nur ausnahmsweise die Darstellung des nackten Körpers zum Vorwurf für Statuen gemacht, und auch dann fast ausschliesslich bei Kinderstatuen. Um so beachtenswerther sind daher diese beiden Bildwerke des Rizzo, künstlerisch die hervorragendsten Leistungen der venezianischen Plastik, die in der tüchtigen Durchbildung der Körper seine eben genannten Arbeiten entschieden übertreffen; namentlich der aufwärts blickende Adam, der im Hinblick auf die schwungvolle Bewegung und die ergreifende Geberde tiefer Reue nicht nur in Venedig einzig dasteht, sondern auch zwischen den besten toscanischen Werken der Zeit bestehen würde. Eva, in halb befangener, halb gezierter Stellung und Miene, erinnert in ihrem höchst achtungswerthen, aber wenig ansprechenden Naturalismus auffallend an die Eva des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck.

Auf die gleiche Hand weist auch die (irrthümlich dem Lorenzo Bregno zugeschriebene) Statue eines Schildhalters an der Hof-

a front des Dogenpalastes (Mars?) neben dem Adam links; in vollständig antiker Rüstung, von ähnlicher Haltung und gleichen Vorzügen, jedoch etwas herber und gleichgültiger. (Man beachte auch die Uebereinstimmung der Nischen und Sockel dieser drei Statuen.)
b Auch die meisten übrigen Statuen an dem Arco Foscari gehören der gleichen Werkstatt an. — Diesen Figuren in Energie der Auffassung nahe, wenn auch handwerksmässiger in der Behandlung, steht die Gruppe des vor der h. Helena knieenden Vittore Capello
c († 1467), jetzt in S. Giovanni e Paolo; die Heilige unruhig in der reichen Gewandung. (Der Altar, dessen Lunette das Grabmal ur-
d sprünglich füllte, ist wieder aufgerichtet als Portal an S. Apollinare.) Wahrscheinlich sind auch die Ueberreste des Monumentes Giov.
e Emo († 1483, vornehme Statue jetzt im Museum zu Vicenza) und das zerstörte Grabmal des Orsato Giustiniani († 1464), dessen Sarkophag in Aufbau und Decoration genau mit dem des Tron-Monuments übereinstimmte, Arbeiten von Rizzo. Eine der weiblichen
f Statuetten dieses Denkmals ist im Magazin des Dogenpalastes erhalten, eine köstliche zarte Jungfrauengestalt in feiner Bewegung und reicher Gewandung. Nach dieser Figur zu urtheilen scheinen
g auch die hauptsächlichsten unter den zierlichen Ornamenten an der Riesentreppe, wie auch die Architektur derselben, Ant. Rizzo's letzter Zeit anzugehören; man vergleiche namentlich die schwebenden Genien in den Ecken und die Knaben neben dem Wappen Barbarigo.

Aehnlichen Charakter wie Rizzo's grosse Einzelfiguren hat die
h grossartig lebensvolle Bronzebüste eines Jünglings im Museo Correr, mit offenem Hals und Perrücke, einem Bildniss Antonello's verwandt (augenscheinlich mit Benutzung eines Abdruckes über das Gesicht hergestellt), sowie die bronzene Grabfigur des Cardinals
i P. Foscari († 1483) in S. M. del Pópolo zu Rom. (Beide Arbeiten sind auch als Jugendwerke des *Riccio* in Anspruch genommen, jedoch mit Unrecht, da sie vor seiner Zeit entstanden.) Die vorzüglichen bron-
k zenen Glockenhänse („Mori") auf dem Uhrthurm (1498 vollendet), hünenhafte Gestalten wie die wandernden Bergamasken in der Schweiz, stehen auch wohl Rizzo's Adam näher als Pietro Lombardi's Figuren. Die eleganteste Gestalt unter den vielen schönen Wappen-
l haltern in Venedig, der junge Page am alten Pal. Civran auf Campo del Carmine, rührt nach seiner schönen Bewegung und der Feinheit der Durchführung wahrscheinlich gleichfalls von Rizzo her.

Denselben flachen Reliefstil, wie ihn die meisten Darstellungen an den Grabmälern des Rizzo wie des P. Lombardi, namentlich die übliche Präsentation des Verstorbenen vor der Madonna im Halbrund zeigen, finden wir an verschiedenartigen, zum Theil sehr reizvollen
m Arbeiten von unbekannten Künstlern. Ein Altarvorsatz in S. Tro-

vaso, der in flacher medaillenartiger, an den Rändern ganz wenig unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten und seitwärts musicirende Engel darstellt, von naiver Anmuth in den Köpfen und Geberden und mit Verkürzungen von raffinirtem Geschick; eine ähnliche, jedoch nicht so übertrieben flache Behandlung in einem trefflichen grossen Relief der Sala degli Scarlatti des Dogenpalastes: zwei Heilige empfehlen den knieenden Dogen a
Leonardo Loredan und den Patriarchen der thronenden Madonna; es ist die Seele Giovanni Bellini's in Marmor; das Christuskind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Die feinste Arbeit dieser Art sind die Engel zur Seite eines Ta- b
bernakels im Museo archeologico zu Mailand. Von demselben Meister ist auch der (aus der Capp. del Rosario stammende) betende Engel auf dem Altar des r. Querschiffs in S. Giovanni c
e Paolo zu Venedig.

Ganz für sich stehen zwei Holzsculpturen in S. Giovanni d
in Bragora von dem Deutschen *Lardo* (Leonardo), die aber durchaus italienischen Stilcharakter tragen: das grosse Crucifix (1491, über der Sacristeithür) und die liegende Figur des h. Giovanni Elemosinario (1495, hinter Gestühl verborgen) in einst bemaltem, jetzt vergoldetem Hochrelief. —

Lorenzo Bregno, dem irrthümlich der Schildhalter des A. Rizzo im Hofe des Dogenpalastes zugeschrieben wurde, zeigt sich an dem Grabmal des Admirals Ben. Pesaro († 1503, auch *Ant. Minello* war daran betheiligt) in den Frari im Aufbau wie in der Deco- e
ration als ein jüngerer, bereits in die Hochrenaissance einlenkender Meister; in dem etwas gedrungenen, classisch angehauchten nackten Neptun (der Mars zur Rechten ist von *Baccio del Montelupo*) ist er dem Ant. Lombardi verwandt. Damit stimmt die ziemlich leblose dem Lorenzo zugeschriebene Statue des Feldherrn D. Naldo († 1510) auf dessen Grabe in S. Giovanni e Paolo, f
wie die beiden Frauenfiguren am Grabmal Vendramin ebenda g
(s. S. 503 a) überein. Auch der Altar Trevisan in S. M. Mater h
Domini trägt seinen Charakter. Urkundlich sind von *Lorenzo* und seinem Bruder *Battista Bregno* die jetzt im Dom von Treviso i
zerstreuten Marmorarbeiten aus der von A. Lombardi erbauten (s. S. 165 c) Sacramentscapelle (Evangelistenmedaillons der Decke, Statuen der hh. Petrus und Paulus sowie zweier Engel, auferstandener Christus, vier Reliefs mit betenden Engeln, 1504—14; vielleicht auch das bisher dem A. Lombardi zugetheilte Heimsuchungsrelief). Auch das Grabmal Bertuccio Lamberto's ebendort und k
Altar wie Statue des h. Sebastian in S. Margherita (1515) l
sind Lorenzo's Werk. —

Bald nach Antonio Rizzo oder schon gleichzeitig mit ihm trat

Pietro Solari, bekannt unter dem Namen *Pietro Lombardi,* (um 1435 bis 1515) auf, der mit seinen Söhnen, *Antonio* und *Tullio,* eine von den letzteren fortgeführte grosse Werkstatt hielt, die in Venedig und Umgegend fast siebzig Jahre hindurch die hervorragenste plastische wie decorative und architektonische Thätigkeit ausübte. Die Zahl der bezeichneten und sonst beglaubigten Denkmale aller Art ist gross genug, um von jedem dieser Künstler ein klares Bild zu gewinnen.

Wann Pietro oder ob er überhaupt aus der Lombardei zugewandert sei, ist nicht bekannt, noch weniger, dass Werke von ihm im Lombardischen vorhanden sind. Doch zeigt seine Kunstweise, namentlich in den schlanken Gestalten, den scharfen, knittrigen Falten, dem flachen Reliefstil so mannigfache Verwandtschaft mit der bald nach der Mitte des Jahrhunderts unter dem Einflusse von Donatello's Werken in Padua sich ausbildenden Plastik der Lombardei, dass wir wohl mit Recht hier seine Lehrstätte suchen. Vor allem dürfen Bellano und Rizzo als die für ihn bestimmenden Meister gelten.

Bezeichnet mit dem Namen *Pietro's* sind nur einige kleinere
a Werke: Zwei Statuen, die hh. Hieronymus und Paulus in S. Stefano, lebensvolle und energische Gestalten von etwas herber Charakteristik und scharfer, aber fein verstandener Gewandung; ferner
b (mit der Jahreszahl 1482) das Relief in Dante's Mausoleum zu Ravenna: Dante vor seinem Schreibpult sitzend; ganz flach im Relief, von feinem Ausdruck, geschmackvoller Anordnung und sauberer Durchführung, in einer hübschen Einrahmung aus farbigen Steinen.
c Die gleichfalls bezeichneten Basen der Säulen auf Piazza Vittorio Emanuele ebendort, von 1483, enthalten sehr unbedeutende und flüchtige kleine Reliefs; offenbar Werkstattsarbeiten. — Den gleichen Charakter wie die Heiligen in S. Stefano zeigen die beiden (bald nach 1464 begonnenen) Altäre mit Heiligen vor dem Chor
d der Markuskirche, neuerdings wohl irrthümlich dem *Antonio Rizzo* zugewiesen. Eine beglaubigte frühe und sehr sorgfältige, als decoratives Prachtstück ausgezeichnete Arbeit ist sodann der Chor von
e S. Giobbe mit den Halbfiguren der Evangelisten und Propheten in Relief, den Engeln darunter und der Verkündigungsgruppe; wohl schon vor 1471 auf Kosten des Dogen Crist. Moro begonnen. Auch
f die Figuren an der Fassade zeigen Pietro's Eigenart.

Als Hauptwerk unter den Grabmälern schliesst sich diesen Arbeiten das urkundlich beglaubigte, schon 1481 vollendete grosse
g Dogengrab P. Mocenigo († 1476) in S. Giovanni e Paolo an, mit lauter Helden, die den Sarg tragen oder in Seitennischen stehen, mit Putten, die aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind, mit Trophäen und Herculesthaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und

auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zweier Engel. Die Krieger-
gestalten sind zumal von ungesuchter, mannigfacher Bewegung und
Charakteristik.

Nach diesem Monument lassen sich auch zwei frühere Dogen-
denkmäler in S. Giovanni e Paolo auf Pietro zurückführen; das a
des Dogen Pasquale Malipiero († 1462, wohl etwas später errichtet)
mit einem noch ganz gothischen Motiv in dem steinernen Thron-
himmel (die Figuren der Tugenden denen der „Verkündigung“ in
S. Giobbe verwandt) und das Grabmal des Niccolò Marcello († 1474), b
im Aufbau eines der eigenartigsten und glücklichsten. Es zeigt in
seinem Figurenschmuck engen Anschluss an Rizzo's Gestalten am
Tron-Denkmal. — Ein anderer Grabtypus: der Sarkophag auf reicher
Basis, das Standbild des Verstorbenen zwischen Pagen tragend, das
Ganze oval eingerahmt, geht ebenfalls auf Pietro zurück. Das
frühste etwas trockene Denkmal dieser Art ist das des Jacopo
Marcello in den Frari (1484). In gleicher Art ist das 1485—88 c
urkundlich von Pietro mit seinen Söhnen ausgeführte Grabmal
des Bischofs Zanetti im Dom zu Treviso, das besonders schöne d
Grabmal Agost. Onigo († 1491) in S. Niccolò ebendort und das e
des M. Trevisan in den Frari zu Venedig mit starkbewegter f
Statue in voller Rüstung. Das Grabmal des Dogen Giov. Mocenigo
(† 1485) in S. Giovanni e Paolo war bei Pietro bestellt, ist aber g
im wesentlichen von *Tullio* und *Antonio* gegen Ende des 15. Jahrh.
ausgeführt. Auch das Monument Nicc. Franco († 1499) im Dom h
zu Treviso möchte den Lombardi angehören, wogegen die ihnen
zugeschriebene Grabplatte des Lod. Marcello († 1524) in S. i
Gaetano ebenda von einem *Ant. Maria da Milano* stammt (1504
gearbeitet). Von der 1485—1506 durch Pietro für den Hochaltar
des Domes zu Treviso ausgeführten Arca der hh. Theonisto, k
Tabra und Tabrata ist nur noch die Vorderseite mit den Relief-
figuren derselben in Pilasterumrahmung erhalten.

Von einzelnen Arbeiten Pietro's sind die vorzüglichen beiden
Kriegerstatuen am Pal. Persico dell'Ambasciatore als eigen- l
händige Werke der besten Zeit, und das Relief über dem Ein-
gange zum Kloster S. Stefano als eine ganz frühe Arbeit hervor- m
zuheben. Dieses und eine andere tüchtige Thürlunette, der h.
Marcus den Schuster heilend, auf Campo S. Tomà (1479) sind n
wegen der vollständigen Bemalung noch von besonderem Interesse.

Wie bei den vorgenannten grossen Monumenten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, so werden bei den späteren Denkmälern des P. Lombardi, wo Urkunden erhalten sind, neben Pietro dessen Söhne ausdrücklich mitgenannt. Aber auch aus den Arbeiten ist ersichtlich, dass Antonio († 1516) und sein Bruder Tullio Lombardi († 1532) die Ausführung mehr und mehr in die Hand nahmen.

Drei der hervorragendsten architektonischen Denkmäler Venedigs verdanken den Lombardi ihren reichen plastischen Schmuck: die Kirche S. Maria dei Miracoli, die Fassade der Scuola di S. Marco und das Denkmal A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo. Ferner führten sie hier, von kleineren Arbeiten abgesehen, die Decoration der Kap. Giustiniani in S. Francesco della Vigna, der Kap. Gussoni in S. Lio und des Chors von S. Stefano aus.

a Den Auftrag zum Bau von S. M. de' Miracoli erhielt Pietro 1481; Ende 1489 war die schmucke Kirche vollendet. In den schönen Halbfiguren auf der Chorbalustrade, den Basen mit Sirenen u. a. verrathen sich *Antonio* und *Tullio*; auf Pietro und Tullio weisen namentlich die Entwürfe zu den Aussenfiguren, auf Tullio ein unfer-
b tiges Relief mit dem Abendmahl. — Das liebenswürdige Madonnenrelief über dem Portal ist von *Zuan Zorzi Lascaris* gen. *Pyrgoteles*, († 1528.) Ihm gehören auch die Reliefs der Madonna und der
c hh. Gallus und Mauritius an der ehemaligen Scuola degli Alba-
d nesi bei S. Maurizio (1498) und in S. Maria maggiore zu Treviso das Relief einer Madonna in Halbfigur (nach 1484), sowie
e im Santo zu Padua die S. 197 k verzeichnete h. Justina.

f In der Capp. Giustiniani in S. Francesco della Vigna ist der reiche Schmuck der Wände wie der Altar zwar nicht des künstlerischen Werthes halber, aber wegen seiner Vollständigkeit ein Hauptwerk der Schule der Lombardi. Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Relieffries mit der Geschichte Christi sind zierliche aber etwas form- und geistlose Arbeiten, die in ihrem erzählenden Vortrage an Bilder von S. Croce gemahnen; nur die Evangelisten sind von *Antonio* und *Tullio*, die Propheten wohl von *Pietro*. — Der Marmorbekleidung und dem figürlichen Schmuck dieser Kapelle ver-
g wandt sind die Chorschranken von S. Stefano (1475), mit Unrecht dem Medailleur *Vittore Gambello*, gen. *Camelio* zugeschrieben, vielmehr aus der Werkstatt des *Pietro Lombardi*. Auch die Statuen
h auf den östlichen Marmorschranken in den Frari gelten mit Unrecht für Arbeiten Camelio's, mit dessen energischen Bronzereliefs (Kämpfende vom Grabmal seines Bruders Briamonte) im Museo
i Archeologico des Dogenpalastes sie gar nichts gemein haben.

Durch die Söhne des Pietro Lombardi und durch ihren Altersgenossen Alessandro Leopardi wird eine neue Entwickelung der venezianischen Plastik eingeleitet. Sie beruht im wesentlichen auf einem erneuten und besonders eingehenden Studium der Antike, eine Erscheinung, die ganz im Gegensatz steht zu der Entwicklung der Quattrocento-Plastik im übrigen Italien, insbesondere in Florenz. Auch ist die Quelle, aus der diese Künstler schöpfen, eine ganz andere als die, woran die Meister der Protorenaissance und die der Frührenaissance anfänglich studirt und sich begeistert

hatten; nämlich nicht, oder wenigstens nicht in erster Reihe die römische, sondern die griechische Plastik. Mehr als einer der venezianischen Künstler wird wohl (gleich Squarcione) Gelegenheit gefunden haben, die Ueberreste griechischer Kunst in ihrer Heimath, in dem Venedig unterthänigen Griechenland und auf den griechischen Inseln kennen zu lernen[1]); jedenfalls kamen von dort zahlreiche Sculpturen nach Venedig. Die allgemeine Begeisterung für die Kunst des Alterthums, die sich in Venedig schon seit Squarcione und den Buon, namentlich stark aber in Pietro Lombardi zeigt, gestaltet sich in dieser jüngeren Künstlergeneration zu einem wirklichen Eingehen auf die eigenthümlichen Vorzüge der echt griechischen Sculptur, das über das gelegentliche Entlehnen antiker Motive oder Gestalten hinausgeht. Die Art ihres Hochreliefs, die Vertheilung der Figuren, die ruhige Haltung, die Faltengebung deuten auf die Benutzung attischer Grabreliefs als Vorbilder. Auch die Statuen erscheinen in ihrer Haltung von römischen und griechischen Gewandfiguren beeinflusst. Aber mit diesem Studium der Antike verbindet sich ein nur oberflächliches Eingehen in die Natur; und in Folge einer empfindsamen und nicht selten sogar schwächlichen Auffassungsweise fehlt den Figuren dieser Künstler die rechte plastische Erscheinung, während ihnen andererseits auch die malerische Wirkung der aus ähnlichem Geiste hervorgegangenen gleichzeitigen Gemälde der venezianischen Schule abgeht. Dass drei Jahrhunderte später Canova auf demselben Boden eine dieser Kunstrichtung vielfach verwandte Kunst ausbildete, beruht gewiss auf einem Grundzug des venezianischen Charakters.

Die drei als Hauptrepräsentanten dieser Richtung genannten Künstler, die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardi* und *Alessandro Leopardi* († 1522/23) haben an verschiedenen der grossartigsten Monumente dieser Zeit zusammen gearbeitet. Den Ruhm dafür hat mit Unrecht Leopardi allein geerntet. Die neuere Forschung hat vielmehr festgestellt, dass Leopardi hauptsächlich nur als Architekt und Decorator betheiligt war. Dies gilt vor allem für das schönste aller Dogengräber, das des Andrea Vendramin († 1478, vollendet nach 1493) im Chor von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den übrigen Gräbern der Lombardi ist schon die Eintheilung besser, ohne jene allzu gleichartigen Wiederholungen; die unteren Figuren — drei Genien mit Leuchtern hinter dem Sarkophag, zwei Helden in Seitennischen und zwei jugendliche Wappenhalter (jetzt im Berliner Museum, ersetzt durch zwei nüchterne weibliche Figuren von *Lor. Bregno*) — haben die nöthige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs ver-

1) Von der Thätigkeit venezianischer Künstler des Quattrocento wird der Reisende in verschiedenen Städten Dalmatiens, namentlich in Sebenico, Traù und Ragusa angenehm überrascht. Die Grabkapelle des Giov. Torlonia († 1454) im Dom zu Traù wäre selbst in Italien ein hervorragendes Denkmal in seiner Art.

schiedenen Grades, stets ihrem Platz angemessen, und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, die ein Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten an dem herrlich verzierten Sockel sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Maasses und der Abstufung wirkt allein schon sehr wohlthuend; das Verdienst hat man dem Leopardi angerechnet, aber es ist wahrscheinlich, dass auch die Architektur Pietro und seinen Söhnen angehört. Der figürliche Schmuck verräth die Hände von *Antonio* und *Tullio Lombardi*, namentlich die Tugenden am Sarkophag, in denen eine edle, freie Bildung und Mannigfaltigkeit der Bewegung auffällt, womit sich, wie in den meisten anderen Gestalten, eine wunderbare Lieblichkeit und Milde der reichgelockten jugendlichen Köpfe verbindet. Auch die beiden Krieger gehören zu den schönsten Gestalten der venezianischen Kunst.

Leopardi's bekanntestes Werk sind die drei überaus glücklich
a componirten Flaggenhalter auf dem Marcusplatze (1500—1505). Das Figürliche zeugt von grossem Schönheitssinn und von geschickter Benutzung antiker Vorbilder (Umzüge von Meerwesen).

Eine gemeinsame Arbeit ist dagegen wieder der Schmuck der
b Kapelle Zeno in S. Marco. Es handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten der Renaissance, die des Cardinals Giov. Batt. Zeno (1504—19 ausgeführt). Den Auftrag dazu erhielten Leopardi und Antonio Lombardi gemeinsam 1504. Leopardi trat aber schon 1505 zurück, ist also nur an dem Entwurf betheiligt gewesen. Der Sarkophag selbst mit den sechs Tugenden ist (wegen Abwesenheit Antonio's, der von 1505—8 in Ferrara beschäftigt war) von *Paolo Savin* ausgeführt, der auch die Bronzestatuen des Petrus und Johannes d. T. fertigte; tüchtige Köpfe, die die unvollkommene Stellung einigermaassen gut machen. — Das Relief des Thronhimmels (Gott-Vater mit Engeln) ist von Antonio; ebenso die berühmte Madonna della Scarpa (1515), dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellini's; vorzüglich schön das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, das sich zum Segnen anschickt. Den Guss führte *Pietro Giovanni delle Campane* aus, der sich auch allein (am Sockel der Madonna) bezeichnet hat; die Ciselirung des Grabmals ist auffallend vernachlässigt. Alle Marmortheile wurden von *Tullio Lombardi* gefertigt.

c An dem Colleoni-Denkmal vor S. Giovanni e Paolo war *Leopardi* nur beim Abschluss des Werkes betheiligt; seine Arbeit sind (1491—93) der herrliche Marmorsockel mit dem feinen Waffenfries aus Bronze, der Guss und die Ciselirung des Standbildes, an dem sämmtliche Verzierungen specifisch venezianische sind. An Verrocchio's Modell hat Leopardi dagegen nichts geändert (s. S. 445 a).

Noch schärfer ausgeprägt als in Leopardi tritt der Einfluss der

griechischen Antike in *Antonio Lombardi* (geb. um 1462, gest. in
Ferrara 1516) hervor. Sein einziges bezeichnetes Werk (1505 voll-
endet), das glücklich componirte Relief in der Capp. del Santo zu a
Padua, das Wunder des Kindes darstellend, das der h. Antonius zum
Sprechen bringt, ist bei der classischen Gemessenheit und Ruhe seiner
Figuren von etwas kalter Schönheit. — Als Arbeit des Antonio
gilt auch die jetzt neben dem Grabmal Trevisan (rechts) aufge-
stellte Statue des h. Thomas von Aquino in S. Giovanni e Paolo, b
von edler schlichter Haltung. (Das Gegenstück, der Petrus Martyr,
dem *Paolo da Milano* zugeschrieben, zeigt fast noch stärker Antonio's
Charakter.) — Das Archäologische Museum des Dogenpalastes c
besitzt ein Hochrelief der Portia, das zu den besten Arbeiten
Antonio's gehört. Die drei Bronzen der Himmelfahrt Mariä im
Archäolog. Museum des Dogenpalastes, früher einen Altar bildend, d
sind lebendige Arbeiten der jüngeren Lombardi, wohl des Antonio.

Tullio Lombardi (geb. um 1460, † 1532), am meisten beschäftigt
aber vorwiegend decorativ begabt, zeigt namentlich in seinen spä-
tern figürlichen Werken eine eigenthümlich manierirte Ausartung
der Schule: feine, gleichsam gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeit der
Haare, conventionelle Stellungen, Leblosigkeit und Einförmigkeit der
Handlung, die in bewegten Scenen zur Caricatur wird, während seine
ruhigen Gestalten und decorativen Arbeiten, namentlich solange er
mit dem Vater und Bruder zusammenarbeitet, zuweilen zu den besten
in Venedig zählen.

Von Tullio allein sind vier knieende Engel in S. Martino, von e
1484 nebst dem Wandaltar, den sie tragen (wohl später), schön ge-
dacht, mit andächtigen und anmuthigen Köpfen. Nicht viel später wird
das Relief in S. Giovanni Crisostomo entstanden sein: Mariä f
Krönung inmitten der Apostel. Die Köpfe, zumal der Hauptpersonen,
zeigen eine classische Ruhe, die jedoch dem bewegten Motive nicht
recht entspricht. — Im Archäolog. Museum des Dogenpalastes g
das Doppelporträt eines jungen Ehepaars in Hochrelief (ganz nach
antikem Vorbilde). Im Oratorium neben der Salute eine feine h
Verkündigung Mariä. In der Sacristei der Salute ein charak- i
teristisches Pietàrelief, die freie Replik eines zweiten, noch dem
Vater Pietro in Auftrag gegebenen, in der Capp. Gussoni von S. Lio. k

Von den untern Sculpturen der Scuola di S. Marco kommen l
die zwei ziemlich befangenen Löwen weniger in Betracht als die zwei
Thaten des h. Marcus, bei denen sich Tullio's Studium griechischer
Reliefs recht deutlich zeigt (Behandlung der hinten stehenden Personen),
womit freilich die perspectivisch gegebene Halle, die den Raum dar-
stellt, wunderlich contrastirt. Die Statuen bis zum Dach zeigen den
Charakter der Werkstatt Pietro's. (Die Lunette mit dem h. Marcus m
inmitten der Brüderschaft, irrthümlich dem B. Buon zugeschrieben,

ist in Anordnung, reicher Charakteristik und tüchtiger, naturwahrer Durchbildung der Körper und der Gewandung eine der hervorragendsten Leistungen der Renaissance in Venedig, jedoch unvenezianisch und wohl eher, auch nach der Einrahmung im Fruchtkranz, von einem florentiner Meister.)

a Am Schmuck der Kap. des h. Antonius im Santo zu Padua betheiligte sich Tullio mit zwei Reliefs: Antonius heilt das Bein eines Jünglings, und der Heilige findet in der Leiche des Geizhalses einen Stein an der Stelle des Herzens (1501 und 1505 bestellt, aber erst 1525 abgeliefert): namentlich das letztere mit den oben gerügten Unarten des alternden Künstlers behaftet. — Ein paar tüchtige Köpfe
b in der Sacristei von S. Stefano und eine Reliefbüste des h. Se-
c bastian im Nebeneingange von SS. Apostoli. Ein Tabernakel mit
d Engeln im Seminar der Salute. In der Sacristei der Frari das
e schöne kleine Magdalenen-Tabernakel. Auch die Gruppe über einem seiner späteren Grabmäler, dem des Pietro Bernardo
f in den Frari (Taufkapelle) ist wohl von Tullio, wenn auch erst nach seinem Tode vollendet.

Als unbestimmbar seien unter den tüchtigeren Arbeiten dieser
g Zeit noch genannt die vergoldete Madonna am Uhrthurm (um
h 1500) und das Grabmal des Arztes Suriano in S. Stefano (im Aufbau einen Typus der römischen Gräber wiederholend) (1488—93).
i Das Monument Bonzi († 1508) in S. Giovanni e Paolo (l. Seitenschiff) zeigt schon den Schritt in die volle Hochrenaissance bei einer den jüngeren Lombardi entlehnten Anordnung.

Von den wenig zahlreichen plastischen Porträts dieser Zeit sind vielleicht ein paar tüchtige Flachreliefs im Seminar und im
k Museo Correr von *Pietro Lombardi.* Die dem Rizzo zugeschrie-
l bene Marmorbüste (des Carlo Zeno?), ebenda, ist für ihn zu ge-
m ring. Bedeutender die Bronzebüste eines alten Mannes und die
n Marmorbüste eines Mannes mit über die Schulter geschlagenem
o Mantel im Museo Archeologico. Die Marmorbüste unten im
p Monument des Ben. Brugnolo in den Frari erscheint zu deutlich als Nachbildung der Todtenmaske.

In den Marken (wie an der gegenüberliegenden dalmatinischen Küste) bekundet sich seit dem Ende des 15. Jahrh. deutlich die auf politischen Beziehungen gegründete Einwirkung von Venedig neben
q älteren florentinischen Einflüssen. — In Ravenna trifft man ausser den oben genannten Arbeiten des *Pietro Lombardi*, der nach 1482 für oder in Ravenna selbst beschäftigt war, verschiedene Arbeiten aus dessen Werkstatt oder von Nachfolgern Pietro's und andern Venezianern. So, um einige Beispiele zu nennen, das schöne Nischengrab
r am Ende des linken Schiffs von S. Francesco, von einem gewissen

Tommaso Flamberto (1509), und die Grabfigur des Ritters Guidarello im Museum (vergl. S. 478 l, von *Severo di Ravenna?).* — Im Dom von Cesena stehen zwei Altäre in Beziehung zu Antonio und Tullio Lombardo: der eine stellt den h. Bernhard inmitten der hh. Eustachius und Christophorus dar, der zweite gegenüber, feiner und alterthümlicher, den auferstandenen Christus zwischen den beiden Johannes, über denen Engel; zu den Seiten knieen die Donatoren Camillo und Carlo Verardo. — In Faenza ist etwas später ein localer Bildhauer thätig, *Pietro Bariloto*, von dem im Dom das zierliche Grabmal des Africano Severoli († 1522), sowie das spätere und plumpere Grab des Giovanbatt. Bosi († 1542) herrührt; den Monumenten eines Rovezzano verwandt.

Der plastische Schmuck an der Loggia de' Mercanti (s. S. 91 o) sowie an den sonderbar gemischten Uebergangsfassaden von S. Francesco und S. Agostino in Ancona, theilweise von *Giorgio di Sebenico* ist von geringem künstlerischen Werth. Eigenthümlich ist den Gestalten die Unruhe und Hast in der Bewegung. (Die Figuren und Renaissanceeinrahmung am Portal von S. Agostino wurde erst 1493 von zwei sonst nicht bekannten Lombarden hinzugefügt.)



Wenn die grossen Bildhauer der Hochrenaissance (des Cinquecento) bei weitem nicht die grossen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht halten, was das 14. und 15. Jahrh. in der Sculptur versprach, so lag die Schuld nicht bloss an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, die zunächst die kirchliche Sculptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelsculptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegorische Sculptur. Allein dieser fehlte die innere Nothwendigkeit; sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine nothwendige Aeusserung eines allverbreiteten mythologischen Bewusstseins.

Die Sculptur wird im 16. Jahrh. allerdings in gewissen Beziehungen eine freiere Kunst, als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maassstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gothischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der Frührenaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Decoration, die als Nische, als Triumphbogen die Sculpturen einfasst; wohl ist sie um der letztern willen vorhanden, und dennoch gehört die Gesammtwirkung noch wesentlich dem decorativen, nicht dem plastischen Gebiet an. Dieser glückliche Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz anderen Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend; allein die Sculptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miethe zu wohnen; man überlässt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganze bisher mehr architektonische Partien, Altäre, Grabmäler u. s. w. werden ihr jetzt oft ausschliesslich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln: die Lebensgrösse ihrer Gestalten, im 15. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbcolossale wird das Normale, und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Statuen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstilisirt und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit musste nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, die der hohe plastische Stil sich selber auferlegt, durch Grösse innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des 15. Jahrh. in der Sculptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit feinster Beobachtung der obersten Stilgesetze, oft fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Alterthum noch einmal begeisternd ein. Ganz anders als zur Zeit Donatello's und seiner paduaner Schüler, die der Antike ihren decorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmässige der alten Plastik. Es war jedoch nur ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige thaten es ernstlich, und auch die schufen nur vereinzelte Werke von absolutem Werthe; bald überwog äusserliche manierirte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Alterthum, wie das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden. — Nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf grossartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zuthaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Alterthum entnommene bewusste Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Theile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei den Meisten nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierirten Werken anstössig erscheint, ist weniger das Antikisiren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern dessen unechte Verquickung mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die grosse Masse der vorhandenen antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarkophage, schienen jede Ueberladung zu rechtfertigen. Schon das 15. Jahrh. hatte die Sache häufig so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrund in Marmor und Erz übersetzt. Dies behielt die Sculptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivetät des 15. Jahrh., in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muss, welches seine nothwendigen Schranken sind, davon hatte schon etwa von 1530 an kaum jemand noch ein rechtes Gefühl. Eine Masse von Talent und von äussern

Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.

Wie als Maler müsste *Leonardo da Vinci* (1452—1519) auch als Bildhauer allen Cinquecentisten voran stehen. Wir wissen nicht nur aus seinen Briefen, dass er sich jeder Art der plastischen Technik rühmt, er verbrachte auch einen grossen Theil seiner künstlerischen Thätigkeit auf der Zurichtung von ein paar Monumenten, die schliesslich nicht zu Stande kamen oder zerstört wurden. Bei dem ausserordentlichen Einfluss, den Leonardo auch als Plastiker auf seine Zeitgenossen ausübte, sei wenigstens das, was wir darüber wissen, hier kurz erwähnt.

In Verrocchio's Atelier (bis nach 1476, vielleicht bis 1480) war Leonardo schon mit neunzehn Jahren 1471 im Stande, selbständig ein grosses Bronzegefäss (für das Kloster von Montoliveto) zu giessen und zu ciseliren. Die Frage, wie weit er an Verrocchio's plastischen Arbeiten dieser Zeit betheiligt war, ist noch eine offene; dass dies aber der Fall war, ist wohl zweifellos (vergl. S. 443 h).

Eine monumentale plastische Aufgabe war es dann, der Leonardo Ende 1481 seine Berufung nach Mailand durch Lodovico il Moro verdankte; Lodovico wollte ein ehernes Reitermonument seines grossen Vorfahren Francesco von ihm errichten lassen. Der Künstler fertigte, wie die neueste Forschung erwiesen hat, zwei wesentlich verschiedene Modelle. Das erste zeigte den Reiter auf hoch aufbäumendem Pferde, im Begriff mit dem Streitkolben einen Feind zu vernichten, der mit dem Schilde sich deckend unter den Vorderfüssen des Pferdes hockte (eine Bronzestatuette dieses Kriegers im
a Pal. Trivulzio in Mailand, Skizzen zum Monument in Windsor und kleine Nachbildungen an verschiedenen Orten). Nachdem Lodovico dies Modell 1489 definitiv verworfen hatte, entschloss sich Leonardo zur Formung eines neuen Modells, bei dem (das Pferd schreitend mit leicht gesenktem Kopf) die Gussschwierigkeiten vermieden, dafür aber Ross und Reiter ganz colossal gebildet werden sollten. Das Modell, in ungeheuren Dimensionen aus Thonerde modellirt, erregte die höchste Bewunderung der Zeitgenossen; 1499 wurde es von den in Mailand eingerückten Franzosen verstümmelt, einige Jahre später wird es zuletzt erwähnt. (Ausser zahlreichen Skizzen in Windsor giebt eine Röthelskizze des Codex atlanticus
b in der Ambrosiana einen Begriff von der Composition.)

Auch von einem zweiten Reiterdenkmal hat uns die neueste Forschung in Leonardo's Manuscripten Nachricht gegeben: von der Reiterstatue des Besiegers Lod. Sforza's, des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio, die er, mit dem reichen Grabmal als Unterbau, errichten sollte. (Zahlreiche Skizzen in Windsor und Leonardo's genaue Kostenaufstellung sind erhalten; vielleicht ist auch eine aus

dem Besitz Cristofori's stammende Reiterstatuette des Marschalls im Museo Archeol. zu Mailand eine flüchtige Nachbildung eines a kleinen Modelles von Leonardo.) Auch in der Heimath, gleich nach seiner Rückkehr Anfang 1501, wurde ihm ein plastischer Auftrag zu einem Neptunsbrunnen vor dem Palazzo Vecchio aus Duccio's colossalem Marmorblock ertheilt, den bald darauf Michelangelo zu seinem David verwandte. (Grosse Zeichnung zum Brunnen in Windsor; Ammanati's Brunnen geht auf diesen Entwurf zurück.) Auch war er seinem Schüler *Rustici* später bei der Ausführung der Bronzegruppen am Battistero behilflich (vergl. S. 514 a). — Darauf beschränkt sich, was wir jetzt von der plastischen Thätigkeit des grössten Genius, den Italien hervorgebracht hat, wissen. Wie er auf die gleichzeitige Plastik in Florenz und Oberitalien einwirkte, ist danach nicht einmal annähernd festzustellen.

Der erste und beliebteste der Bildhauer, die das 16. Jahrh. vertreten, ist *Andrea (Contucci da Monte) Sansovino* (1460—1529). Trotz der milden, schönen Empfindungsweise, mit der er begabt war, macht sich auch bei ihm, und selbst bei seinen besten Werken, schon die wesentliche Einbusse geltend, die die Sculptur der Hochrenaissance einer allgemeinen, der Antike entlehnten und daher nicht lebendigen Schönheit zu Liebe erleidet: der Mangel an Individualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit und Originalität.

Gleich sein frühestes Werk (nach Vasari), ein bemalter Terracotta-Altar in S. Chiara zu Monte San Savino, beweist dies deutlich. b Die Statuen der Heiligen in den Nischen und die schwebenden Engel darüber zeigen ein feines Schönheitsgefühl in Auffassung der Formen und Gewandung, aber es fehlt ihnen an Charakter und Haltung; auch ist die Anordnung nüchtern.

Dies gilt im höheren Maasse von der Sacramentsnische in S. c Spirito zu Florenz, die Andrea noch vor seiner achtjährigen Uebersiedlung nach Portugal (1491) vollendete. Die krönenden Engel sind fast dieselben; die Anordnung ist eine sehr verwandte, aber unruhigere, kleinliche, wie überhaupt die Decoration als Ganzes. Dieser sind die plastischen Theile, die Statuetten und die kleinen Reliefs der Predella, die Lunetten u. s. f. wohl absichtlich untergeordnet, aber auch entschieden zum Opfer gefallen, wenn auch einzelne schöne Figuren und Motive sich darunter finden.

Ein verwandtes Werk, das Taufbecken im Battistero zu d Volterra (bez. und datirt 1502), ist so gering, namentlich auch in den plastischen Theilen (den Reliefs der Taufe und der vier Cardinaltugenden), dass die Ausführnng Gehilfen zugeschrieben werden muss.

Seine beiden Hauptwerke, die seinen Ruhm begründet haben und ihm für immer eine hohe Stelle unter den Bildhauern der Renaissance sichern, sind die beiden Prälatengräber Girol. Basso und

a Ascanio Sforza im Chor von S. M. del Popolo (das eine begonnen 1505, das andere 1507). Sie folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssystem des 15. Jahrh. Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgross in ihren Nischen; ihre Schönheit ist jene mehr allgemeine, der Antike bewusst entlehnte, die hier zuerst und wohl mit am solidesten auftritt. Die beiden jugendlichen Prälaten sind sehr edel im Schlummer liegend gebildet (vielleicht unter dem Einfluss der alten etruskischen Grabfiguren); aber das auf den Arm gestützte Haupt widerspricht dem Gedanken des Schlummers, und die dadurch hervorgerufene Bewegung und Belebung der Gestalt widerspricht zugleich dem Aufbau des Grabmals. Der Hauptwerth liegt jedenfalls in
b der Decoration. — Das Grabmal des Pietro de' Vincenti (1504), im Eingang von Araceli, erscheint wie eine Vorarbeit zu diesen Gräbern; die Grabstatue wie das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten sind schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, das erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. — Dagegen kann das Grabmal Armellini, 1524, im
c rechten Querschiff von S. Maria in Trastevere, höchstens als tüchtiges Schulwerk gelten.

In der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Rom, im Jahre 1512, entstand die Gruppe der h. Anna und Maria mit dem Kinde in S.
d Agostino, die Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann Coricius. In allzu deutlicher Anlehnung an Leonardo's berühmten Carton des gleichen Gegenstandes, ist die Charakteristik eine wenig glückliche: Anna, eine Alte mit tiefgefurchten Zügen (was Leonardo so glücklich vermied), erscheint in Marmor fast widerwärtig; und Maria ist von einer leblosen Schönheit, die das Vorbild für Lorenzetto und so manchen andern Künstler der nächsten Zeit wurde.

Glücklicher war Andrea, wo er in unmittelbarer Beziehung zur älteren florentiner Kunst stand. Die Gruppe der Taufe Christi über
e dem Ostportal des Baptisteriums zu Florenz (1502 in Auftrag gegeben, vollendet von *Vinc. Danti*, der manierirte Engel erst von *Spinazzi* im 18. Jahrh. hinzugefügt) ist nicht nur von hoher Schönheit in beiden Gestalten, sie ist wahrhaft gross und monumental gedacht. Von ähnlichen Vorzügen sind in der Johanneskapelle des
f Doms von Genua die Statuen des Täufers und der Madonna (1503); jene noch etwas herb, diese aber schön in Stellung und Motiv, das Kind naiv bewegt und wiederum mit einem kenntlichen lionardesken Anklang.

Von 1513 bis zu seinem Tode 1529 war Andrea wohl ausschliesslich mit den Entwürfen und theilweise auch mit der Ausführung des plastischen Marmorschmuckes der von *Bramante* in ihrer architekto-
g nischen Form 1510 entworfenen Santa Casa im Dome zu Loreto beschäftigt. Trotz des reichen Materials, des schönen Aufbaues

und der mannigfachen schönen Motive, namentlich in den von Andrea selbst ausgeführten Figuren und Reliefs (dem Propheten Jeremias, der Verkündigung und dem Presepio; ausserdem a noch von ihm begonnen die Geburt, Anbetung, Trauung und der Tod Mariä), steht auch dieses Werk nach seinem künstlerischen Werthe kaum höher als der Marmorschmuck der Kapelle im Santo zu Padua. Für die Verkennung des Stils in den fast frei gearbeiteten Reliefs, die Entlehnung der Motive, ja ganzer Gestalten und Compositionen von den Malereien Rafael's und Michelangelo's (namentlich von der Decke der Sistina) kann der allgemeine Schönheitssinn, der in manchen Theilen hervortritt, nicht entschädigen. — Neben und unter Andrea arbeiteten *Tribolo, Bandinelli, R. da Montelupo, Fr. da San Gallo, Dom. Aimo, Girol. Lombardo, Gugl. della Porta, Mosca* und *Cioli* an dem umfangreichen Werke. —

An Sansovino reihen sich ein paar wenig jüngere Florentiner, die jedoch noch stärker in den Traditionen des Quattrocento befangen und in dieser Richtung, namentlich bei einzelnen decorativen Arbeiten, dem Sansovino zuweilen überlegen sind, während ihre freien Bildwerke weder die Naivetät und den feinen Naturalismus der vorausgegangenen Zeit, noch den Schönheitssinn des Andrea bekunden.

Dahin gehört zunächst der bekannte Architekt *Giuliano da Sangallo* (1445—1516). Seine beiden Grabmäler in der Capp. Sassetti in S. Trinita zu Florenz (zw. 1485 u. 1491), die reichsten b des S. 179k u. ff. behandelten Typus des Nischengrabes, sind interessant durch Anwendung verschiedenfarbigen Marmors und Verwerthung antiker (Sarkophag- und andrer) Motive in den zierlichst gearbeiteten und ornamentirten Reliefs der Nischenumrahmung. An dem grossen Kamin im Pal. Gondi (um 1498) beginnt dagegen die c Decoration z. Th. schon in die Schwüle der Spätzeit umzuschlagen. Viel besser der nach Giuliano's Modell 1512 ausgeführte Hochaltar der Madonna delle Carceri in Prato. Ein frühes Werk d ist der hölzerne Crucifixus in dem Oratorium hinter dem Madonnentabernakel in der Annunziata (1482). Von seinem jüngeren e Bruder *Antonio* stammt ein ähnliches Werk im Vestibul der Capp. dei pittori ebendort (1514). — *Andrea Ferrucci* aus Fiesole (1465 bis 1526) und der nahe verwandte *Ben. da Rovezzano* (1476—1556) sind namentlich als Decoratoren von Interesse und zuweilen noch von grosser Schönheit (s. S. 183 c u. ff.). Plastisch sind beide Künstler herzlich unbedeutend, mögen sie nun kleine Reliefs ausführen, wie Rovezzano in seinen mit Unrecht so berühmten Reliefs vom Grabmal des h. Johann Gualbert (1507—13, Ueberreste jetzt im Museo f Nazionale zu Florenz), und Ferrucci in seinen Reliefs am Taufbrunnen im Dom von Pistoja, oder mögen sie lebensgrosse Ge- g stalten schaffen. So der h. Andreas von *Ferrucci* (1512) und der

a Evang. Johannes von *Rovezzano* (1513) im Dom zu Florenz,
die beide schon akademisch befangen erscheinen. Am vortheil-
haftesten zeigt sich Ferrucci in den schlicht aufgefassten, geschmack-
b voll angeordneten Büsten des Marsilio Ficino im Dom (1522)
c und eines Unbekannten in S. Francesco al Monte. Für S.
d Felicita (4. Kap. r.) und S. Maria Primerana in Fiesole schuf
er mittelmässige Holzcrucifixe. Auch ein Altar im linken Quer-
e schiff des Doms zu Fiesole, mit den hh. Matteo und Romolo,
ist sein Werk. — Geringer noch ist das Plastische am Grabmal
f Ant. Strozzi († 1524) in S. Maria Novella, das von Ferrucci's
Schülern *Silvio Cosini* (1495—1540) und *Maso Boscoli* (1503—74)
g ausgeführt wurde. Von ersterem das Grabmal Minerbetti eben-
h dort und dasjenige Raffaele's da Volterra in S. Lino zu Vol-
terra. Von einem andern Schüler Ferrucci's, *Cicilia* aus Neapel,
i ist die Grabplatte des Priors L. Tornabuoni (1515) in S. Jacopo
k in campo Corbellini zu Florenz, mit der die äusserste Grenze
des Naturalismus streifenden Reliefgestalt und dem überaus reichen
l Intarsiafries. *Boscoli* schuf für S. M. di Monserrato zu Rom
(1. Kap. l.) die Marmormadonna selbdritt, schon michelangelesk.

Bedeutender und wesentlich auf die grosse Plastik gerichtet ist
das Streben zweier Zeitgenossen, die uns besonders aus Bronzewerken
bekannt sind. *Baccio da Montelupo* (1469—1535) ist der Urheber
m der Bronzestatue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele
(1515), die sich den älteren Arbeiten, obgleich schon etwas gesucht,
noch leidlich anreiht. Ebenso der Holzcrucifixe im Refectorium
n von S. Marco und am Hochaltar von S. Lorenzo, beide noch
vom Realismus des Quattrocento beseelt. Classisch nüchterner ist
o dagegen seine Marsstatue am Grabmal Pesaro in den Frari zu
Venedig (1506). — Ihn überragt bei weitem der Schüler Lionardo's
p *Giov. Franc. Rustici* (1474—1554) in seiner Bronzegruppe der
Predigt des Täufers über der Nordthür des Baptisteriums (1506
bis 1508). Es lebt in der Gruppe noch ein Funken jenes Geistes
des Hochbedeutenden, den er wohl der Beihilfe Leonardo's verdankt.
q Sonst hat sich von ihm nur die Lunette Christus als Gärtner
(in der Robbiawerkstatt einfarbig glasirt) erhalten, ein schönes dem
Sansovino nahestehendes Werk, aus S. Lucia ins Collegio della
Quiete übertragen (s. S. 432 Anm.).

Diese an Zahl geringen Arbeiten repäsentiren uns in der Sculp-
tur fast einzig jenen Geist maassvoller Schönheit, den in der Ma-
lerei vorzüglich Rafael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten die
Sculpturwerke, die *Rafael* unter seiner Aufsicht, hauptsächlich durch
Lorenzetto, ausführen liess. Nach Rafael's Skizze entstand die Jonas-
r statue in S. Maria del Popolo (Capp. Chigi) zu Rom; eine keines-
wegs vollkommene körperliche Bildung, aber in der Geberde von

wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben; im Kopf des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) Auch das Bronzerelief am Hochaltar ebenda, a
Christus und die Samariterin darstellend, ist Rafael's Erfindung und von wahrhaft antikem Geiste durchdrungen. Der geistlose Prophet Elias gegenüber zeigt dagegen *Lorenzetto's* eigene Erfindung; ebenso b
die Madonnenstatue auf dem Altar im Pantheon, der Rafael's c
Grab hinter sich birgt. — Lorenzetto's eigene Erfindung ist gleichfalls der h. Petrus am Eingang der Engelsbrücke, ganz im An- d
schluss an das ältere Gegenstück des Paolo Taccone. (Ueber seine Arbeit am Grabmal Forteguerra in Pistoja s. S. 444 a u. b.)

Auch *Giulio Romano* hat sich als Bildhauer versucht; er entwarf das Grabmal des Baldassare Castiglione in der durch ihre e
sonderbaren Wachs-Porträtbilder bekannten Wallfahrtskirche S. Maria delle Grazie vor Mantua.

Ein anderer Römer, *Gian Cristoforo Romano* (um 1465—1512), als Goldschmied und Medailleur für die Höfe von Mantua und Ferrara wie für die Päpste viel beschäftigt, steht mehr als alle Genannten in den Traditionen des Quattrocento. Das prächtige Mausoleum des f
Giangaleazzo Visconti in der Certosa zu Pavia (1492—97) ist von ihm entworfen und ausgeführt; nur die Zeichnung zum Sarkophag rührt von *Gal. Alessi* (1560), die Fama und Victoria an demselben von *Bern. de' Novi* aus Val. d'Intelvi (1564). Von seiner Hand ist auch das Grabmal Trecchi in S. Vincenzo zu Cre- g
mona 1502, durch zierliche Decoration ausgezeichnet.



Der Zeit nach müsste schon hier Michelangelo genannt werden. Allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Sculptur einnimmt, ist es nothwendig, zuerst die Künstler zu besprechen, die, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Stil berührt wurden. Sie haben theils die Richtungen des 15. Jahrh. in ihrem bunten Reichthum aufgebraucht, theils auch sich der freieren aber allgemeinen Schönheit Sansovino's genähert, aber sich der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu denen er wider Willen gehört.) *Tribolo* (eigentlich *Niccolò Pericoli*, 1485—1550) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Stil näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muss Tribolo von Anfang an auch Andrea's Werke gekannt haben und später, in Folge seiner Mitarbeit an der

Santa Casa von Loreto nach dessen Entwürfen, von dem Stil Andrea's
durchdrungen worden sein. Seine früheste Arbeit wird das Marmor-
a bild des Apostels Jacobus, links in einer Seitennische des Chores im
Dom zu Florenz sein. Alsdann bekam Tribolo (um 1525) die Seiten-
b thüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren.
Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der
Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die sämmtlichen Pilaster-
reliefs an der Thür rechts (Geschichten Josephs), und von denen der
Thür links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten
des Moses). In dem kleinen Maassstabe dieser zahlreichen Gegenstände
ist ein besonders reiner und maassvoller Stil entwickelt; ebenso zählen
die Propheten und Sibyllen, trotz starker Entlehnung aus der Sistina,
zu den reinsten und reizendsten Einzelfiguren dieser Zeit. Das grosse
c Relief von Mariä Himmelfahrt in S. Petronio (11. Kap. rechts,
1526) geringer und nicht frei vom Einflusse Michelangelo's.

Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem Tribolo
offenbar sehr nahe stand, ist das 1525 errichtete Grab der Familie
d Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportal), und vielleicht
e auch die Madonna ebenda in der 6. Kap. rechts gearbeitet.

Als Tribolo's Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst Ha-
f drian's VI. (1529) im Chor von S. Maria dell' Anima (rechts),
im ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von *Peruzzi*) und
auch im einzelnen unplastisch überfüllt. Uebrigens ist Tribolo's An-
theil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die
liegende Statue ist von *Michelangelo Sanese.*

Die spätere Thätigkeit Tribolo's betraf zum Theil Decorationen
des Augenblickes, für die er ein besonderes Talent besass; auch wurde
er eines der baulichen Factotum Cosimo's I. (s. S. 300 e, 361 c u. d).
Für ihn fertigte er verschiedene (auch plastische) Arbeiten in der
g Villa Castello unweit Florenz (s. S. 182 a).

In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500—72), der
durch seine eigene Lebensbeschreibung eine grössere Bedeutung ge-
wonnen hat als durch seine Werke. Von seinem decorativen Verdienst
war schon S. 227 die Rede; hier handelt es sich um seine Bildwerke,
in denen die Eigenthümlichkeiten des Goldschmiedes meist in mehr
oder weniger empfindlicher Weise zur Geltung kommen. Von grösserm
Umfang und selbständiger Bedeutung ist zunächst der eherne Perseus
h in der Loggia de' Lanzi in Florenz. Das Motiv ist bei aller
Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch
nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, so dass
man die Mängel der an sich sehr fleissigen Einzelbehandlung, z. B.
die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältniss zu den Extremitäten,
darob übersehen mag. Die reiche Basis verräth den Goldschmied; die

Statuetten daran sind idealistisch manierirt in der Art der römischen Schule; das Relief ist rein malerisch, wie die Wirkung des Ganzen. Im Museo Nazionale ausser zwei trefflichen Modellen zum Per- a seus die colossale Bronzebüste Cosimo's I., gesucht in Schmuck und Haltung und, für die Grösse, kleinlich in der Durchführung. — Seine Restaurationen antiker Werke, z. B. an dem Ganymed in den Uffi- b zien (Saal des Hermaphr.), sehen sehr geziert aus.

Als Werk eines Ungenannten schliessen wir hier den bronzenen Bacchus an, der jenseits des Ponte Vecchio in Florenz in einer c Brunnennische steht. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stösst ab durch vulgäre, gesucht herculische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus *Jac. Sansovino's*, der ein ähnliches Motiv viel schöner giebt.

Von einem Zeitgenossen des Cellini, der, wie dieser als Medailleur und Stempelschneider berühmt, sich namentlich als Bronzegiesser auszeichnete, von dem in Mailand thätigen *Leone Leoni* aus Arezzo (1509—92), sowie von dessen Sohn *Pompeo* († 1610), der ganz in seiner Art arbeitete, befinden sich die meisten Bronzestatuen und Büsten, die sich durch lebensvolle Individualität und vornehme Haltung auszeichnen, in Spanien und England. Das Grabmal Medici im Dom d zu Mailand, mit seinen Bronzefiguren in reicher Marmordecoration, wie die noch bedeutendere sitzende Bronzefigur des Vinc. Gonzaga in Sabionetta und die reiche Marmorbüste Philipp's II., beim March. e Trivulzi in Mailand geben ein deutliches Bild seiner Kunst.

Francesco da Sangallo (1494—1576), Sohn des Giuliano (S. 513), ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovino's, unter dem er in Loreto mit beschäftigt war. Seine Altargruppe in Orsan- f michele zu Florenz (1526), denselben Gegenstand wie die seines Meisters in S. Agostino zu Rom behandelnd, zeigt seine gänzliche Inferiorität: die beiden sitzenden Frauen stossen das Kind auf ihren Knieen empor; am Grabmal des Prälaten Angelo Marzi-Medici in g der Annunziata (1546), am Eingang der Rotunde, ist die ruhende Figur von fast widerwärtiger Wirkung. Die Grabstatue des h Bischofs Leon Bonafede († 1545), im Kapitelsaal der Certosa vor Porta Romana, bewegt sich an der Grenze eines künstlerisch erlaubten Naturalismus. — Von gleicher Art auch die Porträtstatue des Paolo Giovio (1560) im Klosterhof von S. Lorenzo und die i Reliefköpfe des h. Rochus (bez. 1542) und der Madonna (bez. 1575) in S. Maria Primerana zu Fiesole. k

Vincenzo Danti (1530—76) erscheint in der Bronzegruppe der Enthauptung des Täufers über der Südthür des Baptisteriums l

in Florenz stilistisch halbirt. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sansovino's gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu ähnlich. — Die sitzende Statue
a Papt Julius' III. beim Dom von Perugia gehört ebenfalls der letzt-
b tern Art an. — Im Giardino Boboli vorn rechts am Eingang die sonderbare Allegorie: Sieg der Redlichkeit über den Betrug. — Im
c Museo Nazionale das tüchtige Bronzerelief der Schlangenanbetung, ganz unter Michelangelo's Einfluss entstanden.



In Oberitalien hält Ein Künstler den bisher genannten das Gleichgewicht und ist den meisten sogar überlegen: *Antonio Begarelli* von Modena (1498—1565). Seine Vorgänger sind Alf. Lombardi (S. 520) und Mazzoni (S. 482), der durch seine bieder-realistischen Thongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine missachtete Gattung gewissermaassen zu Ehren gebracht hatte, so dass sie für Modena eine anerkannte Specialität ausmachte. Begarelli wurde nicht durch die Bekanntschaft mit dem Alterthum, sondern durch eine unverkennbar nahe Beziehung zu Correggio und durch die allgemeine Kunsthöhe der Zeit emporgehoben. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich wie die A. Sansovino's, denen sie doch nicht gleichen.

Sein Princip war ein rein malerisches; er arbeitete seine lebensgrossen Thongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz bestimmte Nischen und Kapellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen, wie die strengere Malerei es muss; statt dessen überliess er sich bei einem grossen Schönheitssinn doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem blossen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloss malerische Linien ist so wenig entwickelt wie das Correggio's. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Moment aufgeht, unentschieden und unsicher, so dass er in den zur freien isolirten Aufstellung bestimmten Statuen häufig weniger genügt als manche, die sonst tief unter ihm stehen.

d Vielleicht sein frühestes Werk ist die Madonna im Museo Civico in Modena, wie ein plastischer Dosso Dossi erscheinend; gleich-
e falls früh (1524) die Gruppe der Beweinung Christi in S. Agostino (1. Altar r.). Hier ist er noch am meisten von Mazzoni's Gruppe in S. Giovanni (S. 482 g) abhängig, sowohl in der strengeren Anordnung und Gewandung als auch in dem ernsten Ausdruck. — Vielleicht folgt
f zunächst (1531—37) das grosse Hauptwerk in S. Francesco (Kap. links vom Chor): die Kreuzabnahme: vier Personen, symmetrisch

auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben, Johannes d. T., Hieronymus, Franciscus und Antonius von Padua zu beiden Seiten. Dass gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdruck des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdrucks völlig Herr; die Hände sind mit der grössten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet, das Liegen der Maria, das Knieen des Franciscus, das Ueberbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verräth sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, dass die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein werthvolles Mittel zur Verdeutlichung der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müssiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der Bernini'sche Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schattenseiten vergessen machen. In S. Pietro (Kap. rechts vom Chor) ist a
wieder eine „Klage um den todten Christus“ (1544—46) von nur vier Figuren; Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und grossartig, erreicht diese Gruppe die reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des 16. Jahrh. — In derselben Kirche ist die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, b
oben in den Wolken Madonna mit Engeln) von Begarelli 1553 angefangen, von seinem Neffen *Lodovico* vollendet; Einzelnes wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes ist auch hier von grossem Werthe. Dagegen zeigen die sechs lebensgrossen Statuen (1532), welche frei im Hauptschiff stehen, die gänz- c
liche Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. — Ebenso verhält es sich mit den vier Statuen im Querschiff d
von S. Giovanni in Parma, von 1561, die im Detail jene sechs übertreffen und zu den besten Werken der Epoche gehören. Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Evangelisten Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisirt Begarelli die weiten, hängenden Aermel des h. Benedict! wie lässt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet! — Aehnlich die 31 Statuen und die Kapellendecoration in S. Bene- e
detto di Polizone bei Mantua, von 1541 und 1559. f

Die späteste Zeit Begarelli's glaube ich (abgesehen von jenem

Altar des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der grossen Gruppe a von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Scene von Martha und Maria; diese vor Christus knieend, jene sammt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar ist es der Geist der römischen Malerschule, der auf den Künstler einwirkte, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Theile des Körpers auf bewusstere Weise geltend. Die Köpfe sind meist noch b von naiver Schönheit. (Ein kleines Presepio Begarelli's im Dom, unter dem 4. Altar links, in der Regel verschlossen.) — Vasari sagt uns, das Begarelli seine Figuren so bemalte, dass sie wie Marmor erschienen; man sieht noch hier und da, wie der Künstler sie polirte, um den marmorartigen Eindruck hervorzubringen.

Die meisten oberitalienischen Sculptoren jener Zeit suchen, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sansovino's[1]) und die noch einflussreicheren Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle gekannt haben, ist im einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehreren sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Sculptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zu Stande kamen. — Im dritten Jahrzehnt muss dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna und des Jacopo Sansovino in Venedig der römisch-toscanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese *Alfonso Lombardi* (1497—1537, geb. in Lucca), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er hatte den Vortheil, dass er realistisch begann, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er diesem sehr nahe steht, sind die (jetzt neu c bemalten) Halbfiguren Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara (1524). Der Künstler erscheint hier bei grosser lebendiger Schönheit in einzelnen Gestalten noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präcedentien seiner Schule; er verräth sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die grossen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exacte Arbeit. — Ebendaselbst in d S. Giovanni das Reliefbrustbild einer Madonna und in S. Dome- e nico (4. Kap. links) die Büste des h. Hyacinthus, ohne Zweifel

1) Von A. Sansovino erscheint u. a. *Cristoforo Stoporone* abhängig, der in * Modena 1517 das Monument des G. Sadoleto, jetzt im Museo Lapidario, ausführte.

das naturalistische Porträt irgend eines ausdrucksvollen Mönchs-
kopfes. (Die bemalte Thongruppe des von seinen Angehörigen a
beweinten Christusleichnams, in der Krypta von S. Pietro zu
Bologna, mit vorzüglichen Köpfen ist nicht von A. Lombardi,
sondern eine ältere Arbeit von 1504[1]).) — Später, und zwar zuletzt
unter dem Einfluss Tribolo's, nähert er sich dem Maasse idealer
Bildung, das Andrea Sansovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet
hatte. Er wagte sich an undankbare Aufgaben, wie z. B. den
colossalen sitzenden Hercules (von Thon) im obern Vorsaal des
Pal. del Governo (1520), der in den Verhältnissen immerhin be- b
trächtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als alles, was Ban-
dinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restaurirt.) — Die
grösste Zahl seiner Arbeiten finden sich an S. Petronio; noch im An- c
schluss an die ältere lombardische Plastik: die Statuen (englischer Gruss
mit Gott-Vater und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken
Seitenportals der Fassade; — freier und sehr tüchtig: die Lunetten-
gruppe der Auferstehung Christi (1526), aussen am linken Seitenportal
(wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint,
so hat der Künstler dies wohl nur gethan, um sich in einem reichern
Linienproblem zu versuchen); ferner drei von den Reliefs der Ge-
schichte Mosis am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem
und glücklichem Wetteifer mit Tribolo (S. 516 b) entworfen sowohl als
ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die
besten jener Miniaturgeschichten der gleichzeitigen ferraresischen
Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatz der Arca in d
S. Domenico, eine der delicatesten Arbeiten dieser Gattung (1532).

Von 1525 stammen die überlebensgrossen Terracottastatuen der
vier Schutzheiligen Bologna's in den Pilasternischen der Thurmhalle
am Pal. del Podestà. Eine ungleiche, zum Theil sehr tüchtige Arbeit e
sind die Medaillonköpfe am Pal. Bolognini, Nr. 77. — Das f
Grabmal Ramazzotti in S. Michele in Bosco (1525—26), eines g
jener oberitalischen Soldatengräber, die den Geharnischten schlum-
mernd und über ihm die Madonna darstellen, lehnt sich im Aufbau
noch an die Frührenaissance an.

In Alfonso's früherer Zeit (1519) entstand die überlebensgrosse,
figurenreiche Thongruppe im Oratorium bei S. M. della Vita. h
Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes

---

1) Aus derselben Zeit enthält der Wallfahrtsort Varallo in der Cappella del *
Sacro Monte und auch in einigen der dortigen Stationskapellen lebensgrosse far-
bige Freigruppen, angegeben und wohl auch ausgeführt von dem Maler *Gaudenzio
Ferrari;* die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und
erklärt durch Fresken an den Wänden. — Demselben Künstler werden ähnliche far-
bige Thongruppen im Baptisterium zu Novara zugeschrieben, mit Unrecht, da sie **
aus dem 17. und Anfang des 19. Jahrh. herrühren.

Mariä; ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten.[1]) Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloss malerische Anordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung), aber die Anordnung ist confus, die Handlung lahm.

a Die Thonbüsten der Apostel im Chor von S. Giovanni in Monte sind als Einzelgestalten zu bewegt und ohne feinere Individualität. (Die beiden Evangelisten erst von *Ubaldo Farina,* 1716.)
b In Faenza (Gymnasium) die Terracottastatuen einer sitzenden Madonna und der beiden Johannes, zu einer Gruppe zusammengeordnet.

Eine Mitstrebende des Alfonso in Bologna, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolo's Einfluss, war die ihrer Zeit sehr gefeierte *Properzia de' Rossi* († 1530); von ihr u. a. die zwei Engel neben Tribolo's
c Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Kap. rechts).

Von den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist noch der als Decorator bekannte *Gio. Franc. da Grado* wegen seiner den Einfluss A. San-
d sovino's bekundenden Feldherrngräber in der Steccata zu Parma anzuführen. (Eckkapellen: Grab des Guido da Correggio; nüchternes Grab des Sforzino Sforza, 1529; vielleicht auch das des Beltrando Rossi, 1527, reich und in seiner Art sehr gelungen.) Die Helden, die auf ihren Sarkophagen stehen oder schlafend lehnen, sind im Detail meist genügend, wenn auch wenig belebt. Es ist die Art, in der auch wohl dem Giovanni da Nola ein leidlicher Wurf gelang.
e (Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem Altar rechts in der Krypta des Doms herrühren.) — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit
f der Jahreszahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade des Domchors; magere, unsicher gestellte,
g im Detail zu sorgfältige Figuren. (Das dahinter aufgestellte Marmortabernakel ist eine Arbeit des 15. Jahrh., im Aufbau römischen Monumenten ähnlich, im Figürlichen fast ferraresisch.) Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzaten etwas gemein.

Wie in der lombardischen Plastik namentlich durch die spätern Werke des *Agostino Busti* die Hochrenaissance sich in über-

---

1) Der gleiche wunderliche Zug kommt auch auf A. Sansovino's Relief des Todes Mariä in Loreto vor und ist ein Motiv aus der Schrift „De transitu virginis", die dem Bischof Melito (2. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt.

mässiger Geziertheit und Charakterlosigkeit geltend zu machen beginnt, ist oben schon erwähnt. Wie sie auf derselben Bahn weiterschreitet, zeigen manche der zahllosen Statuen am und im Dome a
zu Mailand; wir nennen nur die Statue des geschundenen h. Bartholomäus (1562) von dem am Dombau 1541—60 beschäftigten *Marco Agrate.* Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu. Ein zweites Werk von ihm ist das Grabmal G. del Conte in S. b
Lorenzo (Capp. di S. Ippolito, 1556—59).

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea Sansovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1486—1570), der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem grossen Meister insgemein *Jacopo Sansovino* genannt wird. Allerdings lernen wir ihn vorwiegend durch Werke aus der zweiten Hälfte seines langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Grossmächte Venedigs (s. unter Architektur) eine grosse Anzahl baulicher und plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte.

Seine früheren Arbeiten finden wir in Florenz: die Statue des c
Apostels Jacobus d. Ae. im Dom (vollendet 1513), vollkommen lebendig und von schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung; wenig später vermuthlich entstand der Bacchus im Museo Nazio- d
nale. Jubelnd schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und anlachend, in der andern Hand eine Traube, an der ein kleiner Panisk nascht. In lebendiger Durchbildung der Einzelform ist Michelangelo's Bacchus dem Jacopo's weit überlegen; wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopo's erdacht haben als die Michelangelo's? — ich spreche von Unbetheiligten, denn die Künstler werden für letztern stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas anderes anzufangen gedächten.

Aus seiner römischen Zeit (1520—26) ist die sitzende Statue der Madonna in S. Agostino zu Rom vorhanden (1521), eine e
Arbeit, in der er dem Andrea sehr nahe steht, mit regem Schönheitssinn, aber noch ohne rechtes Lebensgefühl, wie auch die nahe Gruppe Andrea's. Aus derselben Zeit stammt auch die überlebensgrosse Statue f
des h. Jacobus in S. M. di Monserrato (3. Kap. l.), ein ziemlich unglückliches Werk, und der h. Antonius in S. Petronio zu g
Bologna (9. Kap. rechts). Auch die einfache Grabplatte des Card. Leonardo Grosso-Rovere († 1520) in S. Pietro in Vincoli h
zu Rom ist sein Werk.

In seinen venezianischen Arbeiten (seit 1527) erscheint Jacopo sehr ungleich; einzelnes ist unbegreiflich schwach, anderes verräth eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Ueberkommenen, und zwar unter dem Einflusse der gleichzeitigen Maler

Venedigs glücklicherweise nach der malerischen Seite. Zwar neigt sich Jacopo meist ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andrea's, allein er ist weniger befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelo's; er war deshalb im Stande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüthe der grossen Kunstzeit aufrecht zu halten, die, wenn auch weit geringer, mit der letzten Blüthe der Malerei (in P. Veronese, Tintoretto etc.) parallel geht und Jahrzehnte über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze die starke Seite; ihre Grösse liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, die über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Stil ergreifend sein: von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten conventionell in der Ausführung und am wenigsten affectirt in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein grosses negatives Verdienst Sansovino's; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Sein schönstes Werk in Venedig dürfte die Statue der Hoffnung
a am Dogengrab Venier († 1556) zu S. Salvatore sein. Die plastisch vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des Kopfes, der ruhig gefasste Ausdruck lässt gewisse Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thorwaldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmal Pius' VIII. auf ein ganz ähnliches Motiv gerathen.) — Aber wie viel geringer ist das
b Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manierirten Putten! (Das Lunettenrelief von anderer Hand.)

c Von mythologischen Gegenständen enthält die Loggetta vor dem Marcusthurm das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen des Friedens, des Apoll, Mercur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gesucht, aber von schöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Mercur und der Pallas) betrifft. Von gleichem Werthe sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen naiven Kunstwerken mythologischen Inhaltes gehören, namentlich die Darstellung von Phrixos und Helle. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit.)

Uebrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten
d im Chor von S. Marco die berühmte kleine Bronzethür, die in die Sacristei führt und den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben

soll; ihre beiden grössern Reliefs (Christi Tod und Auferstehung) können bei vielem Geist doch im Stil z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum Theil von hoher Vortrefflichkeit sind. — Ebenso fehlt es den sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des heiligen Marcus zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdruck der Thatsachen, wohl aber an dem wahren Maass, das diese Gattung beherrschen muss. — An dem Altar im Hintergrunde des Chores ist das Sacramentsthürchen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Composition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen. a b

Derselbe Chor enthält auch noch die einzige Arbeit, in der Sansovino dem übermächtigen Einfluss Michelangelo's einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltar. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Spätern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den Moses Michelangelo's als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, dass sie von allen Nachahmungen die freiesten und eigenthümlichsten sind. c

Im Dogenpalast empfängt uns Sansovino mit den beiden Colossalstatuen des Mars und Neptun, von denen die Riesentreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblick von vorn, fällt schneller in die Augen, als ihre guten Eigenschaften, die erst dem ganz klar werden, der sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie sind vor allem noch anspruchslos und mit Ueberzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Musculatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch mangelhafte Behandlung zu heben wusste. d

Ein anderes bedeutendes Werk ist die thönerne vergoldete Madonna im Innern der Loggetta; sie ermuthigt den unten hingeschmiegten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas manierirt in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken belebt. — (Die Madonna in der Kapelle des Dogenpalastes, bez. 1536, ist eine von *Tommaso Lombardo* ausgeführte Werkstattarbeit.) Als tüchtiges monumental aufgefasstes Porträt ist die eherne sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna, über dem Portal von S. Giuliano, etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen. e f g

Der kleine sitzende Johannes über dem Taufbecken in den Frari (Kap. S. Pietro, l.) vom J. 1554, unplastisch componirt, aber h

fleissig und von zartem Gemüthsausdruck, erscheint wie eine Reminiscenz jener römischen Zeit.

Ueber die Reliefs im Santo zu Padua s. u. S. 532.

Wen Sansovino von der ältern venezianischen Schule noch in Thätigkeit antraf, wissen wir nicht genauer; es scheint eher, dass seine Anstellung mit dem Auslöschen jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des ältern Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben; von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der
a Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Capp. Emiliana bei S. Michele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (so dass man z. B. nicht an Tribolo denken kann) gehören sie zum Holdesten und Süssesten, was Venedig in Marmor aus dieser Zeit darbietet. Urkundlich war dort neben dem Architekten Gugl. Bergamasco der Bildhauer *Giov. Ant. Aprile* von Carona 1527—34 thätig (seinen Bruder Ant. Maria haben mir S. 202 h, kennen gelernt), und sind die fraglichen Werke wohl von seiner Hand, da er sich auch in andern Arbeiten (Grabmal Ruiz in Toledo, 1525 in Genua gearbeitet) von Andrea San-
b sovino abhängig zeigt. Die Statue der h. Magdalena in S. Giovanni e Paolo (1. Kapelle r. vom Chor), ursprünglich für den von Guglielmo 1523 ausgeführten Altar della Scala in S. M. de' Servi (jetzt in S. Giovanni e Paolo, s. S. 206 f) gearbeitet, würde mit ihrer reichen und süssen Schönheit, selbst mit ihrem bauschigen und doch nicht plastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen, ist aber ein Werk des *Bartolo di Francesco* von Ber-
c gamo. (Die übrigen Sculpturen des betreffenden Altars zum Theil gute Schularbeit der *Lombardi.*)

Jedenfalls gewann Jacopo Sansovino einen Einfluss, der alle Uebrigen in Schatten stellte und fast ausschliesslich um ihn eine Schule versammelte.

Bei einem Bau von so grossem plastischen Reichthum wie die
d Biblioteca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo, Girolamo Lombardo, Danese Cattaneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Sculpturen, die noch unter unmittelbarer Aufsicht und Theilnahme des Meisters zu Stande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flussgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flussgöttern ist anzuerkennen, dass sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, die die

Thür tragen, sind von *Vittoria.* — Von den Reliefs in den Bogen
sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovino's scheinen *Tiziano Minio* von Pa-
dua (1517—52; vergl. S. 198 c) und *Desiderio* von Florenz gewesen
zu sein, die den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco a
1546 verfertigten. Die erzählenden Reliefs sind in der Composition
vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausge-
nommen. (Die Statue des Täufers später, 1565 von *Franc. Segala.*)
— (Minio's Statuen zweier h. Bischöfe im Santo zu Padua sind b
seit der Aufrichtung des neuen Hochaltars wieder sichtbar.)

Am nächsten steht der Weise des Meisters der Venezianer
Jacopo Colonna († jung nach 1539) in seinen wenigen erhaltenen
Werken: ausser den S. 478 i angeführten Statuen im Santo zu c
Padua der h. Laurentius in S. Salvatore zu Venedig (Pen- d
dant des h. Hieronymus von D. Cattaneo, S. 527 o) und der Figuren- e
schmuck der Gartenhäuser am Pal. Giustiniani zu Padua f
(1524; von Andern dem *Giov. Dentone* zugeschrieben).

Von *Thomas von Lugano*, bekannt unter dem Namen *Tommaso
Lombardo,* sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache der Biblio-
teca gearbeitet sein. Die S. 525 f verzeichnete Madonna im Dogen- g
palaste, und das einzige bezeichnete Werk (1547), eine Madonna
mit dem Kinde in S. Sebastiano, kennzeichnen ihn als geringen h
Nachahmer des Jacopo Sansovino.

Danese Cattaneo (1509—73) wird ausser Sansovino auch andere
Florentiner gekannt haben; wenigstens sind die Statuen am Dogen-
grab Lion. Loredan (1572) in S. Giovanni e Paolo bei einer ge- i
wissen äusserlichen Süssigkeit von demselben unvenezianischen
Geist der Lüge und Affection beseelt, der die Arbeiten eines Am-
manati beherrscht. (Dieser war selbst eine Zeit lang Sansovino's
Schüler, s. S. 549 e). — Weniger manierirt die Statuen am ersten
Altar rechts in S. Anastasia zu Verona (Gian Fregoso, 1565) k
und das Grabmal Andrea Badoers († 1566) in S. Giovanni
Evang. in Venedig; am besten seine Büsten: die Bembo's (1547) l
und A. Contarini's (1555) auf ihren Grabmälern im Santo zu
Padua und jene Laz. Buonamicos im Museum zu Bassano m
(ein Gypsabguss auf dem Grabmal im 2. Chiostro des Santo). Von
Einzelstatuen gehören ihm an: der nackte Apollo auf der Welt-
kugel am Brunnen im Hofe der Zecca, der h. Hieronymus in n
S. Salvatore (unter der Orgel) zu Venedig, endlich das Stand- o
bild Gir. Fracastoro's († 1553) am Pal. del Consiglio zu p
Verona (Schwibbogen an der l. Ecke).

Unter allen Nachfolgern aber ist *Girolamo Campagna* (geb. um
1550, Schüler des Danese Cattaneo) der bedeutendste und überhaupt

einer von den sehr wenigen Bildhauern, die noch nach der Mitte
des 16. Jahrh. eine gewisse naive Liebenswürdigkeit beibehielten.
a — In S. Giuliano zu Venedig (Kap. links vom Chor) sieht man
sein Hochrelief des todten Christus mit zwei Engeln; die Linien
sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas manierirt, aber
Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In S. Giorgio
b Maggiore ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm; die
vier Evangelisten tragen halbknieend eine grosse Weltkugel, auf
der der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische
Naturmächte, Engel u. dergl. für diese Stellung gepasst; auch kann
die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe
nicht ganz vergessen machen, dass es dem Künstler etwas zu sehr
um plastisch interessante Motive des Tragens zu thun war; aber
der Salvator ist einfach und edel.

Seine einzeln stehenden Statuen muss man nie streng nach den
Linien, sondern nach dem Ausdruck und nach dem Lebensgefühl be-
urtheilen, wie dies von den gleichzeitigen venezianischen Malern in
c noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzestatuen des h. Marcus
und des h. Franciscus, die nach dem Gekreuzigten emporschauen
(auf dem Hochaltar del Redentore), sind innerhalb dieser Grenzen
vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Marcus;
in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemässigten
(weder allzu magern noch hässlichen) Bildung eine etwas zu starke
Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der
d linken Schulter[1]). — Neben dem Hochaltar von S. Tommaso: die
Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen; in S. M.
e de' Miracoli, vor der Balustrade: S. Franciscus (vielleicht ein
f Jugendwerk) und S. Clara; in S. Giacomo di Rialto: die Bronze-
g statue des h. Antonius Abbas (Altar der l. Seitenwand); in den Frari:
die Bronzestatuetten der Unschuld mit dem Lamm über dem Weih-
becken (r. vom Eingang, 1592) und des h. Antonius (1593).

Campagna's Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Hal-
tung und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, als dass
h sie ein hohes Dasein ausdrücken könnten. An der in S. Salvatore
(2. Altar r.) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der
Mutter, und auch die beiden Putten, die sich unten an ihrem Kleid
halten, sind glücklich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S.
i Giorgio Maggiore (2. Altar l.) durchaus wie ein spätes und
schwaches Werk. Eine hübsche aber wenig beglaubigte Madonna
k in der Abbazia (7. Kap. hinter der Sacristei).

Von dem Lieblingsgegenstand der venezianischen Sculptur, dem

---

1) Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber für den Berninischen
* Stil recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen *Mazza*, von 1679.

h. Sebastian, hat Campagna am Hochaltar von S. Lorenzo wenig- a
stens eine gute Darstellung geliefert, mit dem Ausdruck des Schmerzes
ohne Affectation.

Wie tüchtig er sonstige Actfiguren zu behandeln wusste, zeigt
der colossale Atlant oder Cyclop im untern Gang der Zecca. Das b
höchst affectirte Gegenstück des *Tiziano Aspetti* spricht am lautesten
zu Campagna's Gunsten. — Im Dogenpalast stehen auf dem Kamin c
der Sala del Collegio seine hübschen und lebendigen Statuetten des
Mercur und Herkules. (Geringer die drei Statuen über der d
einen Thür der Sala delle quattro porte.)

In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des h. Rochus e
(untere Halle) das unerlässliche Vorzeigen der Schenkelwunde glück-
lich als dasjenige Wendungsmotiv benutzt, um das die damalige
Sculptur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saal sind die Statuen
neben dem Altar (Johannes d. T. und wiederum ein S. Sebastian) f
von geringerem Interesse als die beiden (unvollendeten) sitzenden
Propheten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo
ein, aber nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der
Sistina. Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano g
werden vielleicht mit Unrecht dem Campagna zugeschrieben; die
beiden marmornen Statuen in S. Giovanni e Paolo (hinten am h
Altartabernakel der Capp. del Rosario) scheinen fast in Missmuth
über die ungünstige Aufstellung geschaffen. Auch die h. Jus- i
tina über dem Thorgiebel des Arsenals scheint ein geringeres
Werk zu sein.

Von Porträtstatuen Campagna's ist ein Jugendwerk, der Doge
Loredan († 1572) auf dessen Grab im Chor von S. Giovanni k
e Paolo, erhalten, und eine treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit,
der schlummernde Doge Cicogna († 1595), in der Jesuitenkirche l
links vom Chor.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Panta- m
leone (1. Kap. l.)? Von den Spätern war wohl nur Campagna fähig,
die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian noch so in sich
aufzunehmen.

Endlich möchte wohl die Verkündigung (in zwei aus der
Wand vortretenden Bronzefiguren) am Pal. del Consiglio zu n
Verona ein schönes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der
Zeit des Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des
letztern, und die Madonna, obwohl zur Vermeidung der Profil-
silhouette etwas sonderbar gewendet, ist die schönste weibliche
Figur, die Campagna gebildet haben mag. Mit ihr verglichen ist
die Madonna (bez. 1582) am Domplatz zu Verona (aus Casa o
dei Mercanti stammend) ein etwas mürrisches Werk.

Am stärksten repräsentirt von allen Schülern Sansovino's ist
Alessandro Vittoria (1525—1608), der, dem Campagna nahe verwandt,
noch mit grösserer Leichtigkeit producirte und sich mit den Hauptmotiven
meist keine grosse Mühe machte, während Campagna wenigstens
gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein angenehmstes
a Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria, eine vortreffliche
Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura,
oben im Giebel eine Ruhmesgöttin, echt venezianische Fi-
b guren. Auch die Prophetenstatue über der Hauptthür ist schön
c und würdig. In S. Maria Zobenigo das Grabmal Giulio Contarini
mit dessen vortrefflicher Büste; über dem Hauptportal der
d Frari die Christusstatue (1581). — Sein bester bewegter Act
e ist der h. Sebastian in S. Salvatore (als Gegenstück eines ge-
f ringen h. Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der h. Hiero-
g nymus in den Frari. Auch die h. Catharina und Daniel auf
dem Löwen, in S. Giuliano, sind wenigstens resolut behandelt.
Geringer und schon sehr manierirt: die Arbeiten im Dogenpalast
h (Sala dell' anticollegio, Thürgiebel), an der Biblioteca (die zwei
i Karyatiden der Thür), in S. Giovanni e Paolo (Altar und Grabmal
k des Edward Windsor, die hh. Justina und Dominicus am Altar
l in der von ihm erbauten Capp. del Rosario, die Statue des h. Hiero-
m nymus am Eingang links), in der Abbazia (zwei grosse Apostel-
n statuen), in S. Giorgio Maggiore, in S. Francesco della Vigna
u. a. a. O. Auch an dem sehr überfüllten Grabmal Contarini († 1555)
o im Santo zu Padua sind die Figuren der Fama, der zwei Sclaven
links und der allegorischen Gestalt über ihnen von ihm. — Am
tüchtigsten, etwa dem Tintoretto parallel, zeigt sich der Künstler
in seinen Büsten. In Venedig noch vorhanden: die Thonbüsten
p von J. Sansovino, Apoll. Massa, Pietro und Carlo Zeno im Seminario,
q von Tizian in der Academie, von Tom. Rangone und Seb. Venier im
r Museo Correr, von M. Antonio Grimani in S. Sebastiano, die
s Marmorbüsten von Gasparo und Tommaso Contarini in der Madonna
t dell' Orto, die der Brüder Dom. und Fr. Duodo in der Academie,
u sowie eine Bronzebüste des Sebastiano Venier im Pal. Ducale.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Terilli,* hat die
v Statuetten von Christus und Johannes über den beiden Weihbecken
des Redentore mit vielem Fleiss gearbeitet.

Tiziano Aspetti (1565—1607) steht um eine grosse Stufe niedriger
und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule.
w Sein Moses und Paulus, grosse Erzbilder, verunzieren Palladio's
Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel den
x Altar der ersten Kapelle links. Sein schlechter Atlant in der Bi-
y blioteca wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Tragfiguren

des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes; zwei
Bronzebüsten im Museo Archeologico. Im Santo zu Padua a
ist mit Ausnahme der Christusfigur auf dem Weihbecken lauter b
geringe Arbeit von Aspetti in grosser Menge vorhanden.

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, schwächlicher,
aber gewissenhafter als Aspetti. Das Geniessbarste von ihm sind wohl
die Sculpturen der einen Thür der Sala delle quattro porte im Dogen- c
palast und die drei Altarstatuen in S. Stefano (Kap. rechts im d
Chor). Seine grossen Statuen der hh. Laurentius und Hierony- e
mus am Grabmal Priuli in S. Salvatore (nach dem ersten Altar
links) sind sehr manierirt, und ebenso die mehrfach vorkommenden
Statuen des Auferstandenen, wovon z. B. eine in derselben Kirche f
(nach dem ersten Altar rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, dass auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit ein, was das 15. Jahrh. in Venedig Florenz gegenüber versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen fast so grossartig frei wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes. Doch ist *Vittoria* leicht herauszuerkennen und den übrigen Künstlern überlegen.

Mit dem 17. Jahrh. tritt in der venezianischen Sculptur eine vollkommene Erschlaffung ein. Was von da bis zum Eindringen des berninischen Stiles geschaffen wurde, ist kaum des Ansehens werth, und auch dieser Stil hat im Gegensatze zu den achtbaren Leistungen der gleichzeitigen Malerei von seinen besseren Schöpfungen fast nichts in Venedig hinterlassen.



Zum Schluss muss hier im Zusammenhang von den neun grossen Reliefs die Rede sein, die die Wände der Antoniuskapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken liess: mit Ausnahme der ersten Reliefs lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren Ursache, nämlich dem Machtwort, dem Dasein, dem Gebet, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, die diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligensarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Causalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Thongruppen in der Art Mazzoni's (s. S. 482 d u. ff.) noch sprechender finden, als den idealen Stil, durch den die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien zu veredeln suchten. Dass

und wie sich plastisch diese schwierige Aufgabe lösen liess, zeigen die Bronzereliefs Donatello's ebendort.

Die Ausführung der Arbeiten war, trotz des sehr verwandten Charakters, eine sehr allmähliche; etwa acht Jahrzehnte gingen darüber hin. Den ersten Auftrag erhielten (um 1500) die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardo* als anerkannte Häupter der venezianischen
a Sculptur; Antonio vollendete sein Relief (das neunte) bereits 1505;
b Tullio lieferte die seinigen (das sechste und siebente), die ihm 1501 bestellt wurden, erst 1525 ab. Sie sind, namentlich das erstgenannte, weitaus die besten Leistungen der ganzen Folge (s. S. 505 a, 506 a). —
c Etwa gleichzeitig erhielt der Paduaner *Ant. Minello de' Bardi* (s. S. 478 f) Auftrag zu dem ersten Relief der Folge, der Aufnahme des Heiligen in den Orden, das 1512 vollendet war — sehr wenig zur Zufriedenheit der Auftraggeber, obgleich es die Richtung der beginnenden Hochrenaissance in einer gemässigten und charakteristischen Weise
d zeigt[1]). Derselbe Künstler nahm später (1520) die fünfte Darstellung in Arbeit, die Erweckung des jungen Parrasio, die jedoch *Jacopo Sansovino* zur Vollendung übertragen wurde (1528); es hat einen dem ebengenannten sehr verwandten Charakter. Bald nach Vollendung dieser Arbeit (1534) erhielt Jacopo auch einen selb-
e ständigen Auftrag (1536), die Wiedererweckung der Selbstmörderin (viertes Relief), welche Aufgabe ursprünglich dem damals eben verstorbenen Tullio Lombardo zugedacht war; Jacopo liess 27 Jahre bis zur Vollendung vergehen, und was er leistete, gehört dennoch zum Manierirtesten, ja Geistlosesten der ganzen Folge. Zwei Paduaner erhielten etwa gleichzeitig Aufträge: *Giov. Dentone*, Schüler
f des Cristoforo Solari, 1524 zu der Darstellung der Tödtung der Gattin, dem zweiten Relief der Folge; und *Giammaria* gen. *Mosca*[2])
g 1520 zu der achten Darstellung, dem Wunder mit dem Glase, dessen Vollendung er jedoch 1530 bei seiner Uebersiedelung nach Polen an *Paolo Stella da Milano* abgab. — Das letzte noch fehlende
h Relief, das dritte in der Reihe (Erweckung des todten Jünglings), wurde erst 1573 in Auftrag gegeben und zwar an *Girol. Campagna*, der es schon 1577 vollendet hatte; seine Arbeit übertrifft das benachbarte Relief des Sansovino bei weitem.

Alles zusammengenommen ist die Reihenfolge durch eine grössere Einheit des Stiles, der Erzählungsweise und Detailbehandlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so Vieler und aus so verschiedenen Zeiten erwarten sollte. Wenn sie auch an absolutem

---

1) *Minello* war auch in Venedig thätig, wo er 1503—1506 mit B. da Montelupo
* zusammen am Grabmal Pesaro in den Frari arbeitete.

2) Von ihm auch das Bronzerelief der Enthauptung des Täufers (1516) in der
** Sacristia de' Prebendali im Dom zu Padua: nur zwei Figuren, aber von ganz grossem Zug.

Kunstwerth hinter den Reliefs des Donatello, die den gleichen Gegenstand ebenda darstellen, weit zurückstehen, so sind sie doch — ähnlich wie die florentinisch-römische Schule in der Santa Casa in Loreto — für die venezianische Bildnerschule der Hochrenaissance ein Denkmal der höchsten Anstrengung in der Gattung des erzählenden Reliefs, das schon als solches beachtenswerth bleibt.



Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des 16. Jahrh. sehr bewegt waren, verdankt auch jetzt seine wenigen wirklich hervorragenden Sculpturen meist ausländischen Kräften. — Den stärksten Sonnenblick der rafaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in einem bescheidenen Grabmal der Capp. Carafa in S. Domenico a
Maggiore (rechts vom Hauptportal, 1513). Ueber dem Sarkophag zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen sitzen zwei klagende Frauen, die Andrea Sansovino's würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelo's nähert sich eine Statue der Madonna b
als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Die Werke der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni Merliano da Nola* (angeblich 1478—1558) zu Kräften kam, haben einen wesentlich decorativen Werth (vgl. u. Architektur). Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er auch sein kann) noch ein durchgebildetes Bewusstsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst; allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche, und zumal die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern einen originellen Anschein. Seine besten Schüler sind *Giov. Dom. d'Auria* und *Annibale Caccavello* († um 1570), die häufig zusammen arbeiteten. Von letzterem die Grabmäler Lantrec und Pietro Navarro in S. M. Nuova c
und das Grabmal Alf. Basurto in S. Giacomo degli Spagnuoli. d

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Kap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara links vom Chor gelten, e
voll von Statuen und Reliefs, seit 1516; noch 1547 arbeitet Giov. da Nola mit seinen beiden ebengenannten Schülern daran; dass ein Spanier *Pietro della Plata* die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo gearbeitet habe, ist eine willkürliche Annahme. Ein anderes grosses Werk der Schule ist das Grabmal des berühmten f
Vicekönigs Pietro di Toledo, hinten im Chor von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmal Franz' I. in S. Denis, und zwar nicht glücklich nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knieen auf einem ungeheuren Sarkophag hinter Betpulten; auf den Ecken des noch grössern, peinlich decorirten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern *Giovanni's* in S. Severino ist g

das eines Knaben, Andrea Cicara (1530), zunächst vor der Sacristei, am schönsten gedacht; die drei der vergifteten Brüder Sanseverino 1539 bis 1545) in der Kap. rechts vom Chor, wunderlich einförmig, indem alle drei fast in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen sitzen. —
a An G. da Majano's Porta Capuana fügte er (1535) die meisten
b Statuen hinzu. In S. M. del Porto ein Presepe (Terracotta) von
c ihm. — Als das beste Relief des Meisters gilt eine Grablegung
d in S. M. delle Grazie (in der 1. Kap. l.). Von seinen Altären sind
e hervorzuheben: in S. Domenico (7. Kap. l.) der Madonnenaltar von 1536, maassvoll im Aufbau, die Jungfrau in Bewegung und Aus-
f druck eine der trefflichsten Schöpfungen Nola's; und der Johannesaltar (4. Kap. l.) mit der charakteristischen Täufergestalt. Ein zwei-
g ter Johannesaltar in Montoliveto (6. Kap. l.) mit einem Pietàrelief im Sockel, angeblich sein Erstlingswerk. Sein Altar von 1536 und der seines Rivalen *Girolamo da Santa Croce* (1502—37) ebenda, (zu beiden Seiten der Thür) sind im Stil kaum zu unterscheiden. Von
h letzterem das grosse Relief des ungläubigen Thomas in S. M. delle
i Grazie. Die lebendige Medaillon-Porträtbüste des Galeazzo Pan-
k dono und eine anmuthige Madonna darüber v. 1514 in S. Domenico sind irrthümlich dem Giov. da Nola zugeschrieben worden. Auch das
l reizvolle Grabmal der Antonia Gaudino (1530) in S. Chiara möchte ihm kaum angehören. — Schularbeiten u. a. in S. Dome-
m nico Maggiore (3. Kap. l.), ein für die damalige Allegorik bezeichnendes Grab eines gewissen Rota, der in Rom und Florenz Beamter gewesen, und dem deshalb Arno und Tiber Lorbeerkränze reichen müssen.

Von dem in Rom als Decorator thätigen *Giulio Mazzoni* aus Pia-
n cenza bewahrt die Capp. Piccolomini in Monteoliveto einen bez. Crucifixus mit Maria, Johannes und Magdalena (c. 1550) von gewöhnlichster Conception und auffallend ungeschlachten Formen.

Durchgängig das Beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affectation zu Tage dringen konnte, die Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als auch Statuen. Neapel besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmorvolk von Kriegern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweist.



Wir gelangen zu dem grossen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Sculptur gegeben war, zu *Michelangelo Buonarroti* (1475 bis 1564). Er sagte von sich selbst einmal, er sei kein Maler, ein anderes Mal, die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen bekannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Sculptur (wenigstens im Vergleich mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meissel in den Händen hatte.“

Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es ist keine blosse Phrase, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; seine Werke zeigen ein Ringen und Streben wie die keines Andern nach immer grösserer schöpferischer Freiheit.

Das Museo Buonarroti zu Florenz, das von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des grossen Oheims geweiht wurde, besitzt die beiden gesicherten Jugendarbeiten des etwa siebzehnjährigen Künstlers. Das eine zeigt ein Relief: „Hercules um Dejanira gegen die Centauren kämpfend“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter denen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste der überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, die den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; dass in dem Menschenknäuel vor der mittlern Figur das Maass überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und lässt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. — Vielleicht noch früher ist das Flachrelief einer säugenden Madonna im Profil (ebendort); eine der ersten Arbeiten, die aus dem Realismus des vorgeschrittenen Quattrocento ganz entschieden hinausgehen in den idealen Stil, und zwar mit deutlicher Anlehnung an Donatello's Werke. Keine Spur von der porträtartigen Individualität in allen Werken seiner unmittelbaren Vorgänger.

a

b

Seiner frühesten Zeit (1494) gehört auch seine Theilnahme an der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Heiligen zu Bologna an. Von ihm ist hier der knieende Engel mit dem Candelaber (rechts vom Beschauer), eine fleissige, charakteristische Arbeit, die aber neben dem köstlichen Gegenstück des Niccolò dell' Arca, das so lange als Michelangelo's Arbeit galt, die Frische und Naivetät der Frührenaissance vermissen lässt. Die Statuette des h. Petronius, in Haltung und Gewandung dem Engel entschieden überlegen, ist von besonderem Interesse, weil sie das Studium Quercia's verräth, dem sich der Künstler verwandt fühlte. (S. oben S. 459.)

c

d

Die Reihe von jugendlichen Göttergestalten, die der junge Künstler am Ende des Quattrocento unter dem Einfluss und in einer gewissen Anlehnung an antike Statuen schafft, begann mit einer direkten Nachahmung der Antike, mit demschlafenden Cupido (1496), den man im Museo archeologico zu Turin hat entdecken wollen; er kam als antik in den Handel. — Von dem ausruhenden Hercules (seit dem 17. Jahrh. in Frankreich verschollen), soll eine Herculesfigur, mit einem Knaben hinter sich, im Giardino Boboli eine decorative Nachbildung sein. — Den Bacchus mit einem Satyr hinter sich, noch immer unter den Antiken in den Uffizien ver-

e

f

g

steckt, arbeitete der Künstler etwa gleichzeitig, um einen schönen griechischen Jünglingstorso zu verwenden. Gewiss glaubte Michelangelo hier im Sinne des alten Meisters (vor dem er seinen Respect auch dadurch bewies, dass er den Torso ganz unberührt liess) die Figur zu ergänzen; und dies Streben hat der Figur in Bewegung, Haltung und Ausdruck eine glückliche Mässigung verliehen.

Wie sich Michelangelo den Bachus, unabhängig von der Antike, dachte, zeigt der bekannte 1497 für A. Galli in Rom gearbeitete
a trunkene Bacchus im Museo Nazionale. Mit dem antiken Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, dank den seither ausgegrabenen Resten und den Forschungen der Archäologie kennen, darf man diesen Bacchus nicht ohne Ungerechtigkeit vergleichen; er ist hervorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren Augen, lallendem Munde, vortretendem Bauche. Das Resultat der fleissigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstand, schon durch die bizarre Stellung schwer geniessbar, zumal von links her gesehen. — (Etwas früher entstand der jugendliche Johannes im Berliner Museum, trotz dem biblischen Motiv noch unter dem Einfluss dieser antikisirenden Richtung; wie ein Nachahmer dies Motiv erfasste, zeigt die kürzlich im
b Hof des Museo Nazionale aufgestellte Statue eines sitzenden, von M.'s Figur stark abhängigen jugendlichen Johannes. Der gleichfalls für A. Galli gearbeitete Cupido, wohl richtiger Apollo, im South Kensington Museum zu London. Abgüsse von beiden, wie von den meisten Bildwerken M.'s ausserhalb Florenz, in der Akademie.) —
c Der todte Adonis des Museo Nazionale wäre als Werk Michelangelo's schwer zu datiren. Der stark von Michelangelo beeinflusste Künstler hat alles gethan, um die Statue plastisch interessant zu machen; der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füssen liegt der Eber, dessen Zahn dem Jüngling die tödtliche Schenkelwunde beigebracht hat. Der Kopf ist unerfreulich in der Verzerrung des Todes; der Körper zeigt ein unangenehmes Streben nach Bravour.

Während sich für diese Statuen meist antike Vorbilder nachweisen lassen, die Michelangelo die Anregung zu diesen Schöpfungen gegeben haben mögen, ist in den gleichzeitigen biblischen Motiven der Einfluss der grossen Meister aus dem Anfange des Quattrocento, Donatello's und Quercia's, unverkennbar. So, abgesehen von seinen Arbeiten an der Arca in S. Domenico zu Bologna (s. oben), in der
d Gruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (1499). Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeisselt und gemalt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck, nur liegt insgemein der Leichnam Christi so auf den Knieen der Madonna, dass das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Sculptur kann wieder

von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, wie sie Michelangelo später nie wieder erreicht hat. (Mehrfach in Marmor und Erz copirt. — Etwas früher die ganz verwandte Madonna in Notre Dame zu Brügge.) Zwischen 1501 und 1505 entstanden sodann fünf Statuetten für den Piccolomini- a
Altar neben dem Eingang zur Libreria im Dom zu Siena: die hh. Petrus, Jacobus, Pius, Gregorius und Franciscus (letzterer von *Torregiani*, die zwei vorhergehenden nur als absichtliche Anlehnung an die Vorbilder Bregno's erklärlich). Unter allen Arbeiten des Künstlers gehören sie wohl zu denen, die seine Eigenart am wenigsten scharf ausdrücken. — In diese Zeit fällt auch das runde Relief der Maria b
mit dem auf ihr Buch lehnenden Kinde, hinten der kleine Johannes, im Museo Nazionale zu Florenz; wundervoll in diesen Raum componirt und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt. (Aehnlich und noch vollendeter das verwandte Relief in der Royal Academy zu London.) — Endlich wird dieser frühern Zeit auch die angefangene Matthäusstatue im Hof der Akademie in Florenz c
zugetheilt; sie zeigt auf das merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält grossartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt, daraus befreien; aber irgend ein Umstand kommt dazwischen und die Arbeit bleibt liegen.

Die letzte plastische Arbeit des Künstlers, die noch ganz im Geiste dieser Werke geschaffen ist, ist der weltberühmte colossale David in d
der Akademie in Florenz (1501—3, ursprünglich vor Pal. Vecchio). Der Künstler war hier auf einen Marmorblock angewiesen, aus dem schon ein früherer Bildhauer (Ag. di Duccio) eine Colossalfigur zu meisseln begonnen hatte; dabei beging er einen Fehler, den der Beschauer im Gedanken wieder gut machen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er colossal bildete. Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrössern (I. S. 94 Anm.), wenigstens bei isolirter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Colosse kann auch das colossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Zwei treffliche Wachsmodelle, Studien zum David im Museo Buonarroti, zeigen diesen als kräftigen Jüngling und e
verdienen insofern den Vorzug vor der Statue.

Mit dem David schliesst die Reihe der plastischen Jugendarbeiten Michelangelo's ab. In ihnen ist, trotz aller Verschiedenheit von der Antike, doch einer ihrer ersten Grundsätze, die gleichmässige Belebung und Durchbildung der menschlichen Gestalt, getreu beobachtet; die Statuen erscheinen wesentlich um ihres schönen Körpers willen

geschaffen. Die malerische Thätigkeit des Künstlers in der Sixtina, während der jede plastische Beschäftigung ruhte, hat auch auf seine plastische Auffassung einen hervorragenden, geradezu umgestaltenden Einfluss ausgeübt. Wie uns Michelangelo fortan entgegentritt, am Grabmal Julius' II. wie an den Mediceergräbern, so ist er im allgemeinen beurtheilt worden. Hier zeigt er sich stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle denkbaren und mit den höhern Stilgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegentheil der Alten, die ihre Motive langsam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann deshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heissen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythus; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlerischer Inspiration, und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sixtina nicht immer.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Aeusserungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Uebermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Geberde, wie einzelne frühere Künstler — sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Uebernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelo's fast durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindrucks fehlen: die Unabsichtlichkeit. Ueberall präsentirt sich das M o t i v a l s s o l c h e s, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Dies ist vorzugsweise der Fall bei Rafael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch die er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, die in Michelangelo waltete, giebt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Werth. Das Maass, mit dem Michelangelo gemessen werden muss, liegt nicht in der Antike, auch nicht in der Kunst des Quattrocento, sondern in ihm selber. Seine Darstellungsmittel gehören alle

dem höchsten Gebiet der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Niedlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er giebt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und grosse plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihn einen viel zu heftigen innern Kampf, als dass er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiss selten ein Thonmodell von der Grösse aus, die das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer bekam bei ihm wenig zu thun; eigenhändig, im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen", oder der Marmor zeigte Fehler und er liess deshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war und das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa gelegentlich auch ein Trotz gegen missliebige Besteller mit unterlief?)

Wer nun von der Kunst vor allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äussersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Eine holde Jugend, ein süsser Liebreiz konnte gar nicht das ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unserigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, dass sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der Sixtina, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Theile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn etc.), andere fast durchgängig herkulisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloss in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponirte ihr auf dämonische Weise. Ueber ihm vergass sie binnen zwanzig Jahren Rafael vollständig. Die Künstler selber abstrahirten aus dem, was bei Michelangelo die Aeusserung eines inneren Kampfes war, die Theorie der B r a v o u r und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken (s. unten). Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, die ohnehin jede Allegorie guthiess, liessen sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, dass er bloss Anlass zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die beiden Hauptwerke Michelangelo's aus dieser Zeit, seine berühmtesten Sculpturen, nach denen man ihn bisher fast ausschliesslich beurtheilt hat, sind das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Von

dem 1505 zuerst entworfenen, aber erst nach einem zweiten wesentlich umgestalteten Entwurfe von 1512—13 mit Eifer in Angriff genommenen Grabmal Papst Julius' II. für die Peterskirche ist eine alte Copie der flüchtigen Originalzeichnung (im Besitz von A. v. Beckerath in Berlin) in der Sammlung der Handzeichnungen in den a Uffizien aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen drei freien Wänden im Unterbau nackte gefesselte Gestalten (die von Julius wiedererworbenen Provinzen) und Victorien, oben sitzende Colossalstatuen (darunter Moses und Paulus) enthalten; in der Mitte auf hohem Sarkophag die knieende Figur des Papstes zwischen zwei Engeln; daneben zwei allegorische Gestalten und zuoberst die Madonna.

Leider machte der Befehl Leo's X., die Fassade von S. Lorenzo auszuführen, nachdem bereits 1516 ein neuer Contract den Umfang des Denkmals wesentlich eingeschränkt hatte, noch in demselben Jahre der Thätigkeit des Künstlers an dem Werke ein Ende. Trotz verschiedener Anläufe kam das Denkmal erst vierzig Jahre nach dem ersten Auftrag (1545) in der Form zu Stande, wie es jetzt in S. Pie-b tro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet und zwar nicht glücklich; in dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muss, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Project eigenhändig gearbeitete Statue des Moses (beg. nach 1513, in Arbeit 1518) und die erst nach dem letzten Contract von 1542 ausgemachten Statuen der Rahel und Lea; letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des thätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Moment dargestellt, da er die Vehrehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Theile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkommt. Alles bloss Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Theile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viel Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu thun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz

sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das thätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Theile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Ausser diesen drei Statuen sind uns noch eine Anzahl mehr oder weniger unfertiger Statuen und Gruppen erhalten, die für das Juliusdenkmal bestimmt waren, aber schliesslich, um die Aufstellung desselben nicht ganz unmöglich zu machen, davon ausgeschlossen wurden. Das Trefflichste sind die beiden „Sclaven“ im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Vier (nur theilweise aus dem Rohen gearbeitete und beträchtlich grössere) Statuen in
einer Grotte des Gartens Boboli zu Florenz (vom Eingangs links) a
sind höchst lebensvolle grossartig gedachte Acte des Lehnens und
Tragens. Endlich eine Gruppe, betitelt „der Sieg“, im Museo Nazio- b
nale; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer nur nothdürftig motivirten Wendung und Bewegung. (Wohl in Anlage und Arbeit zu gering für Michelangelo.)

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und
nennen zunächst den Christus im Querschiff von S. M. sopra Mi- c
nerva zu Rom (1514 in Auftrag gegeben, 1521 von dritter Hand vollendet). Es ist eines seiner liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen, als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegers über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tiefgefühlt nennen müssen. — Wohl aus etwas späterer Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustand viel versprechende Statue
eines Jünglings, im Museo Nazionale zu Florenz; wahrschein- d
lich die 1529 für Valori bestimmte Statue, nach Vasari ein Apoll, der mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen, in Wahrheit aber ein David, wie das abbozzirte Haupt Goliath's zu seinen Füssen beweist.

Im Jahre 1521 nahm sodann die Arbeit an den Statuen der welt-
berühmten Mediceischen Kapelle (oder Sagrestia Nuova) bei S. e
Lorenzo ihren Anfang, für die sich der Künstler schon seit 1519 mit den Plänen trug. Bald darauf in Folge der politischen Ereignisse unterbrochen, wurde die Arbeit 1524 wieder aufgenommen, gerieth aber mehr und mehr ins Stocken. Was vollendet war, erhielt vor

1545 die jetzige Aufstellung. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (s. unter Arch.). Die Denkmäler wirken deshalb in diesem Raume ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren gross erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Decoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es handelte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdiger mediceischer Sprösslinge, für die Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte (ursprünglich auch um die Gräber des Cosimo und Lorenzo Magnifico; eine Zeitlang wurden auch die Monumente der beiden Mediceer-Päpste mit in den Plan hineingezogen). Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen brachte er die Sarkophage an und auf deren rund abschüssigen Deckeln die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grabe seiner Verwandten Wache halten lassen — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die Nacht ist wenigstens ein nacktes, schlafendes Weib; man darf aber fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über dem linken Schenkel. Sie ist die ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur Michelangelo's; der Tag, mit unvollendetem Kopf, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Specimen herkulischer Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiss die beiden Dämmerungen edler und glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht grossartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigern Kopf, der indessen noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von aussen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Princip, das ihn leitete, ist der bis auf das Aeusserste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechenden Körper-

theile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stilbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Princip das grossartige Unicum hervor, das wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

Die Statue des Giuliano ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee. Lorenzo, bekannt unter dem Namen „il Pensiero“, unvergleichlich geheimnissvoll durch die Beschattung des Gesichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von grösstem Werthe. — Auch mit diesen beiden Statuen that Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muss; sie sind vielmehr in seinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenso frei gewählte Motive gelten, wie alles Uebrige.

Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna (1532) lag ursprünglich wohl ein ausserordentlich schöner plastischer Gedanke zu Grunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen“ des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zu Stande, wie er beabsichtigt gewesen sein muss, und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermuthlich hatte dann das Uebrige mit zu leiden, und wurde deshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Aermchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

(Die zwei hh. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten, vielleicht nach kleinen Modellen des Meisters, der letztere von *Raff. da Montelupo,* 1542.)

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich das Werk, das jetzt im Hof des Pal. Rondanini zu Rom (am Corso) a steht. Er hat den Werth einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, der nicht reichte, das Unmögliche zugemuthet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgrösse wenigstens nähern. — Später arbeitete er (der Sage nach aus einem Capitäl der Constantinsbasilica, das ihm Papst Paul III. geschenkt) die Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dom von Florenz, unter der Kuppel, auf- b gestellt ist. Beide Werke (namentlich die letzterwähnte umfangreichere Gruppe) haben, trotz des Gewaltsamen und Gezwungenen in einzelnen Theilen, in der Erfindung und im Ausdruck viel Schönes.

Als eine ganz späte Arbeit gilt, wohl mit Unrecht, auch die
a angefangene Büste des sog. Brutus im Museo Nazionale, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aber ein frei geschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstossend und dabei grandios
b behandelt. — Das eigene Bildniss Michelangelo's, ein Bronzekopf, im Conservatorenpalast des Capitols (5. Zimmer) gilt mit Unrecht als seine Arbeit. Vorzüglicher ist der treffliche Bronzekopf im
c Museo Archeologico zu Mailand, der den Meister noch jünger darstellt und jedenfalls die Arbeit eines guten Schülers sein muss. (Gleichzeitige Wiederholung im Louvre.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Grösse ihm durchgängig imponirt und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von der aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein grossartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolge liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjectivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewusst, wie sonst in so vielen grossen Geistesregungen des 16. Jahrh., sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint, als ob Michelangelo von der die Welt postulirenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophen von dem weltschaffenden Ich.



Er hinterliess die Sculptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hat so fest gestanden, dass er nicht durch Michelangelo desorientirt worden wäre — in welcher Weise, haben wir schon angedeutet. Aber die äussere Stellung der Sculptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Grosse und Bedeutende und traute ihr Alles zu.

Die Gehilfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr
d einen eigenthümlichen Werth. Wir nennen zuerst *Fra Giov. Angelo Montorsoli* (1507—63), der den Michelangelo schon von dessen früheren Werken, zumal von der Sixtina an begleitet und nachahmt, dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den Lombarden her verräth und dies Alles mit einer gewissen decorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der Mediceischen Kapelle an, wo er den h. Cosmas ausarbeitete, wird er ausschliesslich Michelangelist.

Von Andrea Doria nach Genua berufen, musste er als Architekt und Bildhauer dasselbe leisten, wie Perin del Vaga als Maler; die in

den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligthum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Sculpturen.[1]) Manches davon zeigt, das er sich half, wie er konnte: in den sitzenden Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiscenz aus der Sixtina zu bemerken; von den Freisculpturen hinten im Chor ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach der Michelangelo's in S. Peter copirt, was zu der peruginesken Madonna nicht recht passt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stuckirung der Kuppel und des Chores (von Gehilfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Krypta vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessen Gleichen selten Einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mässigen Begabung ganz Recht, dass er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der Mediceischen Kapelle irre machen liess. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Geniessbares erhalten. a

Eine späte Arbeit Montorsoli's ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes zeigen noch eine schöne sansovinische Inspiration; die (ungeschickter Weise viel grösser gebildeten) Statuen über den beiden Seitenthüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämmtlichen Sculpturen der Rückseite mehr das Oede und Allgemeine der römischen Schule. An der Rückseite u. a. das Porträt des Stifters Giulio Bovi. — Viel früher (1536) arbeitete Montorsoli die Statuen des Moses, David und Paulus in der Cappella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle in Thon modellirt; ein Zeugniss mehr für deren Einfluss auf die ganze Sculptur, die noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.) b c d

An dem von dem Dichter selbst entworfenen Grabmal Sannazaro's in S. Maria del Parto zu Neapel (1537) sind die sitzenden Statuen des Appoll und der Minerva (in David und Judith travestirt) von Montorsoli's Hand, der Rest von *Santacroce.*

Von 1547—51 arbeitete Montorsoli den colossalen Brunnen

1) Im anstossenden Kreuzgang sind die Ueberreste der 1797 demolirten Statuen des Andrea und Giov. Andrea Doria, von den Jahren 1528 (?) und 1577, aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von *Montorsoli's* Hand, die letztere eine schon manierirte Nachahmung der ersteren. *

a auf dem Domplatz zu Messina, eine überladen reiche Composition von Nymphen, Flussgöttern, Thieren, mythologischen Reliefs
b etc., aus schwarzem und weissem Marmor. — Der Brunnen am Hafen ebenda mit der Colossalstatue des Neptun zwischen Scylla und Charybdis ist von 1557.

Ein anderer Schüler Michelangelo's, *Raffaele da Montelupo* (1505 bis 1567), Sohn des oben (S. 514) genannten Baccio, arbeitete nach des Meisters Modellen in der Mediceischen Kapelle den h. Damian (1542) und oben am Grabmal Julius' II. die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 540 b u. 543 a). Von seinen unabhängigen Werken sind die tüchtige und einfache Grabstatue des Cardinals Rossi (in der
c Vorhalle von S. Felicita in Florenz), das Grabmal Bald. Turini's
d († 1540) im Dom zu Pescia, ein Marmorcrucifix im Dom zu Orvieto und ein Madonnenrelief im linken Querschiff von S.
e Michele zu Lucca (1522) zu nennen: dieses noch in direktem Anschluss an das Quattrocento, aber ohne dessen Naivetät und lebensvollen Naturalismus. (Ueber andere Arbeiten in Loreto und Rom s. oben S. 513 und unten S. 549 d).

Guglielmo della Porta (geb. vor 1516, † 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Thätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Uebersicht vertheilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Accent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Stil am Anfang des 16. Jahrh. repräsentiren, mit einem kleinen Anklang an A. Sansovino, sind besonders zahlreich in Genua vorhanden. Noch tüchtig: die Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der
f Johanneskapelle im Dom; — höchst fleissig, überladen und von
g gesuchter Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altar des linken Querschiffs ebenda; nur die mittlere, ein
h sitzender Christus, mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des h. Thomas an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, nach 1551, entstand unter dem sehr nahen Einfluss Michel-
i angelo's das Grabmal Paul's III. im Chor von S. Peter. Die gewonnene Stilfreiheit ist vortrefflich benutzt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, die Guglielmo's volles Eigenthum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophag lehnenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen, allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von Seiten der sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit" ist zwar darob etwas lüstern und absichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit" hat mehr von Michelangelo. — Im grossen Saal des Pal.

Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, die wie erste, weniger a
gerathene Proben derselben Aufgabe aussehen, jedoch zu demselben Grabmal gehörten und erst bei dessen Versetzung an die jetzige Stelle 1628 davon weggenommen wurden. —

Von dem Architekten *Giacomo della Porta* (mit den Bildhauern dieses Namens nicht verwandt) sind die Grabmäler der von ihm erbauten Kap. Aldobrandini in der Minerva wenigstens ent- b
worfen; in der Ausführung erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, die von Michelangelo die Richtung ihres Stiles empfingen, ist nächst Gugl. della Porta *Prospero Clementi* (um 1500—1584), der Enkel des *Bart. Spani* (s. S. 483 b) nicht unbedeutend, der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio thätig war. Im Dom daselbst (Kap. rechts vom Chor) ist das Grabmal des c
Bischofs Ugo Rangoni sein Hauptwerk (1561—67); sowohl die sitzende Statue als auch die beiden Putten am Sarkophag und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verrathen den Einfluss Michelangelo's, ja schon den des della Porta; allein es ist ein solider Rest von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier noch falsches Pathos aufkommen lässt. Nur das Architektonische daran ist unglücklich. Ebendort das absurd (als colossales Stundenglas) gebildete Grabdenkmal des Cher. Sforzano (1560, links vom d
Eingang), mit den drei vorzüglich schönen Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden. Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast sansovinischen Milde und Mässigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Malaguzzi, 1583, gegenüber.) An der Fassade sind Adam und e
Eva den beiden Dämmerungen der Mediceerkapelle nachgebildet, die hh. Grisanto und Daria zu Seiten des Mittelportals zu derselben Zeit entstanden (1552—57). — Am Pal. Reale zu Modena, beim Portal, die Statuen des Lepidus und des Hercules, letztere f
ungeschlacht muskulös. — In der Krypta des Domes von Parma ist das Grab des Rechtsgelehrten Bern. Prati († 1542) mit zwei g
sitzenden Klageweibern (hinten, rechts) das früheste beglaubigte und zugleich eines seiner besten Werke. Ebendort das Grabmal des Bischofs Bern. degli Uberti (1544—48). — In S. Domenico zu Bologna hat er an der Arca die Statue des h. Proculus gear- h
beitet[1]) (1573, diejenige am Grabmal Volta, Durchgang zur nördlichen Seitenthür, einfach und tüchtig, ist von *Laz. Casario*). — In S. Andrea zu Mantua das Grabmal Andreasi (1549—51). i

Das Grab des Meisters, von 1588, im Dom von Reggio (1. Kap. k
links) ist mit seiner schönen Büste von seinem Schüler *Bacchione* ge-

1) Oder, wie neuerdings glaubhaft gemacht wird, die zerbrochene Statue Michelangelo's wieder zusammengefügt.

schmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiff an der Fassade daselbst.



Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Sculptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Grossherzöge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als dies sonst irgendwo in Italien geschah, ohne dass doch die kirchlichen Aufgaben deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelo's unedler Nebenbuhler auftrat und doch in seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: *Baccio Bandinelli* (1493—1560). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiscenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das Beste, wo er ganz ausreichte, sind die Relieffiguren von
a Aposteln, Propheten etc. an den Chorschranken unter der Kuppel des Domes zu Florenz (um 1550); hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raum, alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die bekannte Gruppe des Hercules und
b Cacus auf Piazza della Signoria (1530—34), was er an Michelangelo bewundern musste, und wie er ihn missverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Contraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genugsame Mittel an die Hand gab; es ist eines
c der gleichgültigsten Sculpturwerke auf der Welt. — Adam und Eva im Museo Nazionale (1551) sind wenigstens einfache Acte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Ebendort sieben Bronze-Statuetten antiker Götter (Venus bez., Mercur, Bachus, Hercules, Leda, Ariadne und eine zweite Venus) nach seinen Modellen gegossen. Die Bildniss-
d statuen im Pal. Vecchio haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, die auch den gemalten Porträts sonst schon manierirten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Karl's V. offenbar von zwei verschiedenen Künst-
e lern.) — Die Basis auf dem Platze vor S. Lorenzo, mit einem für jene Zeit plastischen Relief, trägt jetzt die ihr längst bestimmte sitzende Statue des Giovanni Medici, von der dasselbe Urtheil
f gilt (1540). — Ein Bacchus[1]) im Pal. Pitti (Vestibül des ersten

1) Laut Vasari aus einem missrathenen Adam zum Bacchus umgestaltet.

Stockes) ist im Gedanken die geringste unter den Bacchusstatuen der
damaligen Künstler. Die beiden Gruppen des todten Christus mit
Johannes) in S. Croce (1549) und mit Nicodemus (Annunziata, a
1555[1]), von ganz leeren Formen und von der schlechtesten Compo-
sition; der Hauptumriss ein rechtwinkliges Dreieck auf der längern
Kathede liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gott-Vater, im
ersten Klosterhof von S. Croce (1549) ausgefallen; als das Beste b
erscheint die nach Michelangelo copirte Hand mit dem Buch. —
Etwas besser der Petrus im Dom (Eingang zum Chor links). — c
Ganz mittelmässig: die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X.
und Clemens' VII. im Chor der Minerva zu Rom (1535); die d
ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von *Raf. da* e
Montelupo (Leo X.) und *Nanni di Baccio Bigio* (Clemens VII.), f
einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelo's ausgeführt.

Baccio's Schüler *Giovanni dall' Opera [Bandini]* hatte Antheil an
den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Kapelle g
Gaddi in S. Maria Novella (Querschiff links, hinten), die die dar- h
zustellenden Thatsachen durch tüchtig präsentirte Nebenfiguren in
Vergessenheit bringen. — An dem von *Vasari* componirten Grabmal
Michelangelo's in S. Croce ist die Figur der Baukunst von ihm; i
eine recht gute Arbeit. (Die Sculptur von *Cioli*, die Malerei, mit der
Statuette in der Hand, von *Stoldo Lorenzi.* Von letzterem auch die
für ihre Zeit, nach 1572, aussergewöhnlich naiven Statuen Adam's k
und Eva's, sowie das minder gelungene Verkündigungsrelief l
an der Fassade von S. Maria presso S. Celso in Mailand). Das
ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Alle-
gorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von selber spricht,
indem sie ein notorisches Verhältniss ausdrückt. Die Allegorien
z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind
entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen
oder ganz müssig.

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende
Bartolommeo Ammanati (1511—92, anfangs Schüler des Jacopo San-
sovino), von dem der Brunnen auf Piazza della Signoria in Flo- m
renz (1571, unter schlechter Benutzung eines Entwurfs von Leo-
nardo da Vinci) herrührt. Der Neptun ist ein unglücklicher Act,
ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, die ihm als Tronco dienen,
undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch
gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von
den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind die mit möglichster
Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein
erträglich, übrigens zum Theil den Kranzträgern an der Decke der

1) Letztere von seinem natürlichen Sohn *Clemente* angefangen.

Sixtina nachgebildet; hier sind ihre Attituden müssig. — (Ganz gering die Gypsstatuen im Baptisterium.) — Im linken Querschiff von
a S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III. sammt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Ammanati (nach 1550); zwischen der manierirten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit dem
b Mausoleum der Verwandten Gregor's XIII. im Camposanto zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten Ammanati's finden sich in Padua.
c So der Gigant im Hof des Pal. Aremberg (1544). Das Grabmal
d des Juristen Mario Mantova Benavides in den Eremitani (links) ist im Stil der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit der es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unsterblichkeit bedeutet; bei Lebzeiten errichtet 1546.)

Unleugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte vlämische Bildhauer *Giovanni da Bologna*, eigentlich *Jean Boulogne* aus Douay (1529—1608). Das Gesetz des Contrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muss sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesammtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen vor dem Pal. del Governo zu
e Bologna (1563—67) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem Palermitaner Maler *Tommaso Lauretti* und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte dieser schon beim Entwurf sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältniss des Ornamentes zum Figürlichen verräth den vollendeten Decorator. Vom Einzelnen sind die Putten mit den Delphinen ausgezeichnet gut bewegt; der Neptun ist, bei ziemlich allgemeiner herkulischer Bildung, doch in den Linien wirkungsvoll.

Am vollkommensten befriedigt die colossale Gruppe des Oceanus und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel
f im Garten Boboli (1576), eine möblirende Prachtdecoration ersten

Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen
umschlingenden Beine der Flussgötter an dem schlanken Pfeiler in
der Mitte der Schale. Von grösstem Reiz der Brunnen mit der
Badenden ebenda in der Grotticella (1585), und die Badende auf a
einem Brunnen in der Villa Petraja. — Die weltberühmte Gruppe b
des Raubes der Sabinerinnen (Loggia de' Lanzi, 1583), deut- c
lich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch
sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich empor-
gipfelnd, die Einzelbildung aber von störender Willkür. Eine frühere
kleinere Arbeit, der Raub einer Sabinerin, in Manchem abwei- d
chend, befindet sich unter den Bronzen im Museum zu Neapel. —
Hercules und Nessus in der Loggia de' Lanzi (1599) als e
Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen
gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „Virtù e Vizio“ f
im Museo Nazionale (1602) ist ein Gegenstück zu Michelangelo's
„Sieg“ und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterm die
Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand
gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gat-
tung von Gegenständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann,
zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äusserer
That, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden im
Stande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster
durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem
Rücken. Der „Ueberfluss“ (Copia), auf der höchsten Terrasse des
Gartens Boboli, ist ein höchst manierirtes Werk, übrigens von g
G. da Bologna nur begonnen. (Die Colossalstatue des Appennin
in dem verfallenen Garten von Pratolino wird Giovanni gleich- h
falls zugeschrieben.)

Der berühmte, durch die Luft springend gedachte Mercur im i
Museo Nazionale (mit dem einen Fuss auf einem — ehernen —
Windstoss ruhend, 1564) ist eine vortreffliche Arbeit. Eine in der
Bewegung noch glücklichere kleine Mercurstatue führte er um 1578
aus; ein Exemplar davon gleichfalls im Museo Nazionale, ein ande- k
res im Museum zu Neapel. Von den sechs Bronzestatuetten l
von Göttern und Göttinnen im Museo Nazionale gehören nur m
die kauernde Venus (bez.), eine zweite sich abtrocknende, die Venus
Urania und ihr Pendant, der Apollo ihm, die übrigen dem *Elia* n
Candido, der an den gewundenen Stellungen und der üppigeren
Fülle seiner Figuren leicht kenntlich ist.

Von kirchlichen Aufgaben sind die Statuen des Altares links
vom Chor des Domes zu Luca ungefähr das Beste. — Der bronzene o
Lucas an Orsanmichele (1601) steht dagegen hinter allen Statuen p
dieser Kirche durch falsche Bravour zurück.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. sind die Bildnisse das Geniess-

barste (weil frei von dem falschen Ideal und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben); dies gilt auch für die Porträtstatuen und Büsten des Giovanni da Bologna. An der Reiterstatue
a Cosimo's I. auf der Piazza della Signoria (1594) wird man das Pferd manierirt finden, edel und leicht ist die Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des noblen Reitens! Das Monument als Ganzes ist zu schwerfällig. — Die ungleich ge-
b ringere Reiterfigur Ferdinand's I. auf Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greisenalter des Künstlers, von *Tacca* vollendet. — Was nach seinen Entwürfen von *Francavilla* in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Decoration, so die marmorne Statue
c Cosimo's I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa, und die Fer-
d dinands I. am Lungarno daselbst. Der Grossherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des Reliefs theilte Giovanni die malerischen Vorurtheile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr
e ungleich. Auf derselben Piazza della Signoria ist beisammen sein bestes Werk, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und
f vielleicht sein allerschlechtestes, die Basis des Cosimo I. — Als Bilder beurtheilt, werden die Reliefs hinter dem Chor der
g Annunziata zu Florenz (der Gruftkapelle des Meisters) zum Theil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierirten Formen; als Reliefs sind sie stillos, so gemässigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im 15. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untensicht und der Ueberfüllung zu Liebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Eine Anzahl Reliefs (und Statuen) von einem demolirten Grabmal Grimaldi finden sich im Festsaal der Uni-
h versität zu Genua. An den Reliefs der Thüren des Domes zu Pisa hatte Bologna keinen Antheil: die Modelle dazu lieferten *Caccini*, *Tacca*, *Francavilla* u. A., den Guss besorgte 1596—1602 *P. Domenico Portigiani* und nach seinem Tode bis 1606 *Ang. Serani.* Hier war das Vorbild Ghiberti's (auch in decorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen decorativen Sculptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken, Fratzen Monstra etc. eingetreten, und diese hat keiner so trefflich gebildet wie er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin um
i die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als Fackel-
k halter im Museo Nazionale (früher am Palazzo Vecchietti) geben genugsames Zeugniss von seinem schwungvollen Humor in

diesen zum Theil geflissentlich manierirten Formen. Sein Schüler
Pietro Tacca (c. 1580—1640), von dem sonst auch die tüchtige
bronzene Reiterstatue Ferdinand's I. am Hafen von Livorno a
herrührt, schuf in jenem Fratzenstil die ebenfalls trefflichen bron-
zenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz, b
die trefflich bewegten Drachen als Stützen der Fenstergitter am Pal.
Novellucci in Prato, sowie einige ähnliche Arbeiten im Museo c
Nazionale (namentlich die zwei kleinen Bronzepferde, das eine d
mit Reiterfigur, Modelle für die Statue Ludwig's XIII.; die Vögel
von *Giov. da Bologna*). In diesem Geiste sind auch die beiden sog.
Harpyien am Portal von Pal. Fenzi (Via S. Gallo Nr. 10) von e
Curradi gearbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenom-
men, offenbart selten eine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr
glückliche decorative Gesammtcomposition mag bei diesem Anlass
auch der Brunnen in dem grossen Hofe des Pal. Pitti, von Gio- f
vanni's Schüler *Susini,* genannt werden (von dem auch das eherne
Crucifix im Chor von SS. Michele e Gaetano herrührt; ein blosser g
Act). — Tüchtige Wappeneinfassungen dieser, wie der früheren Zeit
sind in Florenz besonders häufig. — Originell: die Büsten am h
Pal. Altoviti, Borgo degli Albizzi Nr. 18 oder „de' Visacci"
(Fratzen), berühmte Florentiner darstellend, von 1570.

Von *Taddeo Landini* († 1594), einem florentinischen Zeitgenossen
des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten
am Ponte della Trinità der „Winter" her; eine tüchtige Arbeit, i
aber recht bezeichnend für die müssige Gliederschaustellung jener
Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel
nicht besser um? — Allein derselbe Künstler schuf auch (nach
einem Entwurf *Giac.'s della Porta*) die Fontana delle Tarta- k
rughe in Rom (1585), die ohne Frage das liebenswürdigste pla-
stische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das
Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausge-
drückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, die die Schildkröten
an den Rand der oberen Schale (wie um sie zu tränken) emporheben
und dabei eine ganz durchsichtige Guppe bilden. Was man von einer
zu Grunde liegenden Zeichnung *Rafael's* sagt, ist nicht erwiesen, eher
könnte von einer Angabe des Baumeisters *Giacomo della Porta* die
Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giov. da Bologna
ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe. Als bescheidene
Parallele vergl. man die Lampe im Dom von Pisa mit den vier l
stützenden Genien, die echt florentinisch gedacht ist (1585 nach
einem Modelle *Battista Lorenzi's* ausgeführt).

Ein anderer Nachfolger des Giov. da Bologna, *Pietro Fran-
cavilla (Francheville)* aus Cambray (1548 bis ca. 1618), fertigte u. a. die

a Statuen in der Kap. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken
Querschiffs), manierirt aber doch nicht ohne einen gewissen oberfläch-
b lichen Reiz. Nur Mittelgut sind die sechs Statuen im Dom von
Genua, Kap. rechts vom Chor. Was er nach den Angaben des
c Meisters ausführte (Statuen in der erwähnten Grabkap. der Annun-
ziata in Florenz etc.), ist meist schlechte Arbeit und selbst durch
die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme zum
d Bessern machen einige der sechs Statuen in der Kap. S. Anto-
nino zu S. Marco. Die höchst manierirten Reliefs und bronzenen
Engel von *Partigiani*.)

Weiter gehört hierher *Giov. Batt. Caccini,* der seit 1600 die Ba-
e lustrade und das Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito er-
baute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier
Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentiren das kecke
Linienprincip des Giov. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im
f Chor der Annunziata; in Pisa vergl. S. 552 h, u. a. a. O.

Die Reliefs der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten
des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer
zerstreuten Composition und ihren manierirten Formen als plastische
g Arbeiten kaum anzusehen. (*Tacca's* d. jüng. Relief am Altar von
h S. Stefano e Cecilia; *Nigetti's* Silberrelief am Altar der Madonnen-
kapelle in der Annunziata, u. dergl. m.) Man kann nichts Stilloseres
i finden, als die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im
Dom von Pisa; die Freigruppen darüber sind wieder beträchtlich
besser, Werke eines gewissen *Francesco Mosca* (ebenfalls eines Floren-
tiners, † nach 1603), von dessen Vater *Simone* sich Mehreres, u. a. eine
k Anbetung der Könige, in der Madonnenkapelle des Doms von
Orvieto befindet. — Von dem etwas älteren *Vincenzo del Rossi* aus
Fiesole sind die schwülstigen Sculpturen der ganzen zweiten Kapelle
l rechts in S. Maria della Pace zu Rom; *Simone Mosca* arbeitete
hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den
kirchlichen als in den profanen Werken, an denen Florenz für diese
Zeit ungleich reicher ist, als irgend eine andere Stadt. Selbst das
höchst Colossale, für das man hier von jeher Geschmack gehabt, ist
nicht bloss durch den „Appennin“, sondern auch durch den (lächer-
m lichen) Polyphem im Garten des Pal. Strozzi-Ridolfi (jetzt
Orloff, Via della Scala Nr. 89) vertreten. Sonst sind es fast lauter
Gruppen des Kampfes. zu denen der antike „Herakles und Antäus“
(I. S. 145 a) die stärkste Anregung mag gegeben haben. Der genannte
n *Vinzenzo del Rossi* versah den grossen Saal des Pal. Vecchio mit
einer ganzen Reihe von Herculeskämpfen, die neben einander trotz

aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rossi Liebesgruppe „Paris und Helena“, im Hintergrund einer Grotte des Gartens Boboli, a wo sich die vier Atlanten Michelangelo's befinden, ist als Arbeit nicht zu verachten, aber im Motiv gemein.[1]) Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli*, *Pierratti* u. a. in der Grotte hinten am grossen Hofe des Pal. Pitti, „die Gesetz- b gebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyr gemeisselt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Alterthum trotz aller classischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und Janus von *Francavilla*, in der untern c Halle des Pal. Bianco zu Genua gegenüber Pal Rosso. Nach den grossen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcirten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urtheilen, glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müssigen Schaustellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — ausser jenen decorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genresculptur, von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jacques Callot als Statuen ausgeführt u. dergl. (Garten Boboli etc.). Die künstlerische Nichtigkeit dieser Produc- d tionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, die noch jetzt nicht erloschen ist und in Mailand ganze Ateliers beschäftigt. (Chargen, auch in moderner Tracht auf Gartenmauern etc.)

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Ausser den paar Florentinern sind es vereinzelte, wenig namhafte Meister, die die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta* (1542—97, Neffe Guglielmo's), von dem in S. Puden- e ziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cotignola*, von dem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Kap. rechts); — die f beiden *Casignola*, von denen die thronende Statue Paul's IV. über dessen Sarkophag in der Minerva (Kap. Caraffa) gearbeitet ist, mit g tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als auch für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Paul's III. hört die grosse Frei-

1) Von *Rossi* ist auch der Matthäus im Dom (rechts unter dem Eingang zum * Kuppelraum), die manierirteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der Thomas ** (Eingang zum linken Querschiff, links) ist kaum besser.

composition von einer Porträtstatue und zweien oder mehreren allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die thatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, die wie zur Zeit der Renaissance nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; grosse Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII. und Paul's V. in
a den beiden Prachtkapellen von S. Maria Maggiore. Die Tendenz, die hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur saubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, dass wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmal Pius' V.) Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist
b das Gregor's XI. von *Olivieri* (1585) in S. Francesca Romana (mit einem nach den alten Kaiserbullen componirten Prospect Roms); da-
c gegen zeigt das eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewisse Meisselgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmal Urban's VIII. von *Bernini* kehrt dann jene Freicomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Sculptur der Zeit von etwa 1560—1630 hängt noch theilweise von den Vorbildern des Civitali und verschiedener Lombarden ab (vergl. S. 544 u. 546), doch unter starker indirecter Einwirkung Michelangelo's. (Zwei Künstlerfamilien
d des Namens *Carlone*; ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annun-
e ziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die Thätigkeit *Francavilla's* S. 554 b u. 555.) Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkommt, weiss ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaso*, der sich auch einmal in der Sculptur versuchte,
f hat in seiner Fides (Dom, Kap. links vom Chor) das gerade nicht erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.



Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Sculptur die Lebenskräfte desjenigen Stiles, der mit Andrea Sansovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht, in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden; aus den todten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahren Darstellungsprincip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichts und der Gegen-

sätze schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindruck aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580 bis 1630) doch nicht mehr gebracht. Theils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Principlosigkeit der Gewandung), theils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem damals die Besten alle der Malerei sich zuwandten. Weshalb thaten sie dies? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen konnte.

Einige Decennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Sculptur noch den alten Stil. Endlich entschliesst sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem 15. Jahrh. ein Anhängsel der Malerei; die Freisculptur war vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Sculpturen lebt, wird unten im Zusammenhang zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Grösse und Berechtigung zugestehen; in der Sculptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren, und es entsteht kein grösseres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheuere Mittel und einzelne sehr grosse Talente auf die Sculptur verwendet, die die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entschiedenes das Unentschiedene beseitigt.

Uebergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjectiven Kräfte waren — im Gegensatz zur nächst vorhergehenden Periode — ungemein gross, ihre Thätigkeit von der Art, dass sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat, als die Gesammtsumme alles Frühern, das Alterthum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr bestimmten decorativen Werth im Verhältniss zur Baukunst und zur Anordnung grosser Ensembles, und endlich giebt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, dass man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (S. unter Barockarchitektur, S. 328.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich *Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling Urban's VIII. und vieler folgender Päpste einer fürstlichen Stellung genoss und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der grösste Künstler seiner Zeit galt. Er überschattet denn auch alle folgenden dergestalt, dass es überflüssig ist, ihren Stilnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, sind sie es innerhalb seines Stiles.

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: *Alessandro Algardi* (1598—1654) und der Niederländer *Frans Duquesnoy* (1594—1644). Ferner ist schon hier auf das starke französische Contingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die *Legros*, *Monnot*, *Teudon*, *Houdon* u. s. w., vor allem auf *Pierre Puget* (1622—94), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV. in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten" Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, dass sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Uebergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlass können die besonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, die die Sculptur mit sich fortriss, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Stil der Malerei, der auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Er zeigt zwei Haupteigenschaften, die sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1) den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2) die Anwendung des Affectes um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein, und am Affect erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es zugleich so wirksam war, eignete sich jetzt auch die Sculptur an. Ihr Verhältniss zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, das wir bei Guido und Guercino finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Werth der Antike recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, dass er und seine Schule die Aufgaben am besten löste, bei denen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hierher gehört das Porträt. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halbfalschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und dies Verhältniss dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber und einzelne Paläste von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten noch immer eine Reihe von guten und einzelnen trefflichen Büsten dieser Art, die den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisirt, aber in freier, grossartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den grössten idealen Aufgaben vertraute Sculptur kann.

Wir dürfen um dieses Reichthums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungsgabe überlassen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im Lateran und in der Minerva zu Rom wird er sein Genüge finden. In der Halle hinter S. M. di Mon- a serrato ebenda suche man die Grabbüste eines spanischen Juristen Petrus Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung.

Ausserdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des Kindes (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewusst als Natur vorhanden ist, und dessen Affecte so einfach sind, dass man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). *Algardi* und *Duquesnoy* genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren. (Von diesem ein paar Köpfe an den Grabmälern der zwei hintersten Pfeiler in S. Maria b dell' Anima zu Rom.) Von ihren Nachfolgern lässt sich nicht mehr so viel Gutes sagen; die Putten wurden in so besinnungsloser Masse decorativ verbraucht, dass die Kunst es damit allmählich leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den von Stucco zu Tausenden improvisirten Figuren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierirten und sorglosen Einzelbildung zu Grunde gehen.

Selbst einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Werth, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das 17. Jahrh. hatte wohl im ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Accent des Liebreizes auf eine andre Stelle, wovon mehr bei Anlass der Malerei; allein deshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen *Algardi's* (wie im rechten Querschiff von S. Carlo zu Genua) oder der Statue der Ma- c thildis von *Bernini* (in St. Peter) eine dauernde Schönheit nicht d ganz abstreiten dürfen. Hie und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudirten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt, wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des *Filippo Parodi* († 1702) auf genuesischen Hochaltären. Im ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sogen. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. *Bernini* selber steht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino; seine männlichen Individuen sind von jenem gemein-heroischen Ausdruck, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrschend wurde. An seinem Constantin (an der Scala Regia im Va- e tican) hat man den Durchschnitt dessen, was er für einen würdigen

a Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (Villa Ludovisi) ist in der Kopfbildung ein Excess der cortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der menschlichen Gestalt im allgemeinen ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. Die Art, wie Pluto's Finger in das Fleisch der Pro-
b serpina hineintauchen (Villa Ludovisi), ist auf jede andere Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit, Apoll und
c Daphne (Villa Borghese, oberer Saal) ist bei aller Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmack ihrer Besteller zu Liebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffinirt.

Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlerische Musculatur, die sich mit der Michelangelo's zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Dies kommt zum Theil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto,
d Villa Ludovisi). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen
e der grossen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza Navona) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchslosern Beschaffenheit der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die
f Aufgabe ihm wahrhaft gemäss war, wie z. B. der Triton der Piazza Barberini, bei dem jene üble Prätension auf Eleganz ohnedies wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nichts Besseres geschaffen als diese halbburleske Decorationsfigur, die mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neueren italienischen Kunst wirken gerade die Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, die im idealen Alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Musculatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber deshalb nicht viel erquicklicher. Eine grosse Schaustellung anatomischen Könnens ist
g z. B. *Puget's* h. Sebastian in der S. Maria di Carignano zu Genua; der Heilige muss sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Berninesken waren zu sehr blosse Decoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Stiles. Es bleibt ein Räthsel, dass Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Alterthums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbild dienen, weil er lauter bewegte, affectvolle Motive bearbeitete, die in den ihm bekannten Antiken fast nur durch nackte

Figuren repräsentirt waren; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisiren müssen. Er componirt diese nämlich ganz nach malerischen Massen und giebt ihren hohen, plastischen Werth als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preis.

In Porträtstatuen, wo der Affect wegfiel und die Amtstracht eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Stil Treffliches aufzuweisen. Seit *Bernini's* Papststatuen (Denkmäler Urban's VIII. und Alexander's VII.) in S. Peter legte sich die Sculp- a
tur mit einem wahren Stolz darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Aermel, der Tunica etc. in ihren Contrasten darzustellen. Von den Statuen Papst Urban's ist diejenige am Grabe (im Chor von St. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume etc., die im grossen Saal des Conservatorenpalastes dagegen durch kecke Effectberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch die Cardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Kap. Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind b
wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachtheil gerathen, wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, soweit sie dem berninischen Stil angehören, reicht keine an Schlüter's Grossen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. *Francesco Mocchi* († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Stil bezeichnet, hat in Ross und Reiter die äusserste Affectation hineinzulegen gewusst. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf der Piazza de' Cavalli in Piacenza.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen.

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von denen das Auge recht gut weiss, dass sie factisch centnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Thonfiguren sind deshalb oft leidlicher als marmorne; am besten die Thonmodelle.

Bisweilen wurde aber auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Cappella di San Severo (S. Maria della Pietà de' Sangri); sämmtlich um die Mitte des c

vorigen Jahrh. gearbeitet. Von *Gius. Sammartino* (1720—93) ist der ganz verhüllte todte Christus, eine Gestalt, die zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von *Corradini* († 1752) ist die ganz verhüllte sog. Pudicitia, mit der es schon viel misslicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre. Von dem Genuesen *Queirolo* aber ist die Gruppe „il Disinganno, die Befreiung von Irrthum" (nicht Enttäuschung), ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem grossmächtigen Stricknetze frei mit Hilfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meisselgewandteste Virtuosenhand ausstehen musste, weiss nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formengebung gering und selbst elend. Die Kapelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur Incoronata geht, kann mit doppeltem Erstaunen sich überzeugen, mit wie Wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen lässt.

Uebrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstil liebt viel zu sehr das massenhafte und in seinem Sinn glänzende Improvisiren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affect, dem zu Liebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapirung so bereitwillig preisgab? Bei Anlass der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden; denn bei dieser ging ja die Sculptur jetzt in die Schule. Genug, dass nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Sculptur fährt, dass sie mit der Darstellung des blossen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Thun darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Nothwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande explicirt. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Composition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewusstsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themate, die aus keinem andern Grunde
a gewählt wurden. So *Bernini's* schleudernder David (Villa Borghese), der die grösste äussere Spannung einer gemeinen jugendlichen Natur

ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebenschiffen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu sorgen, die auf den Colonnaden vor St. Peter stehen, und ähnliche, wenn auch minder aus- a
gedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Sculptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekstatisch gesteigerten, durch Geberden versinnlichten Gefühlsausdruck ab. Dieser ist an sich gar wohl darstellbar und könnte mit grosser Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Sculptur gefährlicher als der Malerei, die durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechselung und neue Motivirung hineinbringen und das Auge beständig von neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Sculptur an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie giebt dem Heiligen einen Putto bei, mit dem er Conversation machen kann; sie lässt den Apostel heftig in seinem vorgestützten Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von *Monnot*, *Legros* u. a. in den Pfeilernischen des Laterans); *Mocchi's* S. Veronica (in St. b
Peter) läuft eilig mit ihrem Schweisstuch; *Bernini's* Engel auf Ponte c
S. Angelo kokettiren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten (der d
mit der Kreuzinschrift von Bernini eigenhändig ausgeführt) u. dgl. m. — Im allgemeinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, die sich besonders häufig nur versteckt wiederholen. Da macht sich z. B. ein inspirirtes Auffahren, wie aus einem Traum, bemerklich (*Bernini's* Statuen in S. Maria del Popolo, Kap. Chigi; in der e
Cappella del Voto des Domes von Siena etc.) oder ein eifriges Be- f
theuern und Schwören (*Bernini's* Longin in St. Peter, auch mehrere g
der Ordensstifter in den Nischen der Hauptpfeiler daselbst; unter diesen ist der h. Ignatius Loyola, von *Giuseppe Rusconi*, einem der Spätesten dieser Richtung [† 1828], durch tiefern Ausdruck und gediegenere Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich schlecht der Beato Alessandro Sauli von *Puget*, in S. M. di Carignano zu h
Genua u. a. m.). Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er seinen Heiligen als begeisterten Prediger darstellen kann (St. Peter). i
Sonst findet sich namentlich ein schwärmerisches Hinsinken und Hinknieen, theils mit gesenktem Haupt (*Legros*, S. Aloys Gonzaga, im rechten Querschiff von S. Ignazio zu Rom), theils mit einem solchen k
Blick nach oben, dass man wenig mehr als Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt. (Eine Hauptstatue dieser Gattung, der silberne St.

a Ignatius von *Legros*, im linken Querschiff al Gesù, ist nur noch durch eine kupferversilberte Nachbildung vertreten.) Der St. Andreas
b des *Duquesnoy*, in St. Peter, der es beim blossen sehnsüchtigen Blick und Handgestus bewenden lässt, ist ohnedies auch durch Mässigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist dann die Vermischung dieses ekstatischen Ausdruckes mit einem je nach Umständen grässlichen körperlichen Leiden. Die grosse Lieblingsaufgabe, St. Sebastian, der nackt und
c dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von *Puget* (S. Carignano zu Genua, s. oben) in einer Weise gelöst, die des rücksichtslosen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen (indem sie den bloss gebundenen, noch nicht Durchschossenen abbildeten) oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier S. Sebastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das Stärkste aber bietet (ebenda) ein anderer Franzose, *Claude David*, in seinem S. Bartholomäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baumstamm gebunden, halb knieend, halb aufspringend mit schon halbgeschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam.

Also lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt — dies ist der Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes Interesse verlieh ihnen z. B. *Bernini* gern durch allzu grosse Bildung im Verhältniss zur Kleinheit der Nische (die erwähnten Statuen
d im Dom von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz consequent auch die Bildung der Attribute in demselben Verhältniss zur wirklichen Grösse wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem h. Laurentius nur ein kleines Röstlein, der h. Catharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiss man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muss Laurentius einen mannslangen Rost, Catharina ein Wagenrad mitbekommen; so viel gehört nothwendig mit zur Illusion.

Indess giebt es ein paar Heiligenfiguren, in denen statt der so oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des 17. Jahrh., der
e h. Susanna des *Duquesnoy* in S. M. di Loreto zu Rom; sie deutet mit der Linken auf die Palme, die sie in der Rechten hält, und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren

Irrwegen zu beschämen. Oder *Houdon's* h. Bruno (um 1760, S. Maria a
degli Angeli in Rom, Eingang ins Hauptschiff); hier ist im Gegensatz zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demüthige, innige Carthäuser-Devotion ganz einfach dargestellt, die schon durch die Maler Stanzoni und Le Sueur einen unvergänglich schönen Ausdruck gefunden hatte. Bernini's h. Bibiana in S. Bibiana zu Rom soll b
wenigstens einen Anflug von ähnlichem einfachen Ernst haben.

Sodann giebt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in denen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht, vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hierher gehörenden liegenden Statuen *Bernini's* zu seinen besten Werken zu zählen. So die selige Lodovica Albertoni (in S. Francesco a ripa zu Rom, c
hinten links), und der nach seinem Modell von *Giorgini* ausgeführte h. Sebastian (in S. Sebastiano, links). Endlich in S. Cecilia in Tras- d
tevere zu Rom (unter dem Hochaltar) die schöne, in der Art ihres Lie- e
gens rührende h Cäcilia des *Stefano Maderna.* Die Tradition ist, dass der Leichnam der Heiligen wirklich in dieser Stellung aufgefunden worden.

Es wird dem Reisenden auffallen, dass kaum irgendwo in Italien der Barockstil der kirchlichen Plastik eine so vorzügliche architektonisch-decorative Arbeit geliefert hat, als *Lorenzo Matielli* in seinen neunundsiebzig Calossalstatuen an der katholischen Hofkirche zu Dresden (seit 1743). Obwohl sie nach Zeichnungen des Malers *Stefano Torelli* ausgeführt sind, ist gerade das oben geschilderte bernineske Princip der Gewandung in ihnen glücklich vermieden.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, die so grossen Werth auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, musste eine entschiedene Vorliebe für grosse Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höheren Liniengesetze gleichgültig waren neben dem Ausdruck der Wirklichkeit und des Momentes, so mussten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Capitel der mythischen Entführungsscenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühen Gruppe „Apoll und Daphne“ (S. 560 c) jenes Uebermaass des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; ausserdem gehört sein Pluto (S. 560 b) hierher. Mit der Zeit geriethen solche Sujets in die Hände von Garten-Steinmetzen und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, dass man das Anstössige völlig vergisst. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. da Bologna wird man im 17. und 18. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Theil schon die Rede ge-
a wesen (S. 560 e u. f) In der auf Piazza Navona strebt *Bernini* nach dem Ausdruck elementarer Naturgewalten in Michelangelo's Sinne; allein statt eines blossen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachtheil, den die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. da Bologna's Brunnen im Garten Boboli (S. 550 f u. 552 i) schätzen, der einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Bernini's Werk der mit unsäglicher Schlauheit arrangirte Naturfels ist.

Ebenso muss man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelo's Gräber in der Sacristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. *Bernini* selber begann die
b neue Reihe mit dem Grabmal Urban's VIII. im Chor von St. Peter, und endete mit dem Alexander's VII. (über einer Thür seitwärts vom linken Querschiff); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leo's XI. (von *Algardi*), Innocenz' XI. (von *Monnot*), Gregor's XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von *Camillo Rusconi*, das beste der Reihe) und Benedict's XIV. (von
c *Pietro Bracci*), wozu noch das Benedict's XIII. in der Minerva
d (ebenfalls von *Bracci*) und das Clemen's XII. im Lateran (Kap. Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knieenden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im übrigen aber wird die Nische, in der der Sarkophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf der etwas vorgehen muss. Noch Gugl. della Porta hatte seine „Klugheit“ und „Gerechtigkeit“ ruhig auf dem Sarkophag Paul's III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschaner wie Michelangelo's Tag und Nacht und Dämmerungen. (Die Grabtypen der Zwischenzeit s. unter Decoration.) Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affect freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affectes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variiren sucht. — Die kirchliche Decenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, so dass an diesen Gräbern in St. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon Bernini — wenn ich nicht irre zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheussliche Allegorie des Todes in Gestalt eines Skelettes vor; am Grabmal Urban's VIII. schreibt es auf einen

marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexander's VII. hebt es die colossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter der sich die Thür befindet. Leider fand gerade diese „Idee" sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlass dieses Extremes ist von den Allegorien Einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulcralsculptur als wesentlichste Gedankenquelle betrachtet wurden: auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind ebenso voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Ueber die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es sich nur, weshalb sie uns bei den Berninesken so ganz besonders ungeniessbar erscheint.

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraction, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädicate, sind sie wesentlich prädicatlos und vollends thatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, die das empfinden, was sie vorstellen, allein er muss diese Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barocksculptur sie unbedenklich in das momentane Thun und in einen Affect hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Geberden zu äussern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Stiles; wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, aufeinander losschlagen, so wirkt dies unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln ist den allegorischen Gestalten untersagt; die Kunst muss sich zufrieden geben, wenn sie ihnen nur ein wahres Sein verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine Autos sagramentales, wo fast lauter allegorische Personen handeln, und die doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, die schon dem grossen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte, und die uns für den Augenblick völlig mitreisst, während wir bei den Berninesken das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Sculptur dem Beschauer aufdringt,

was sie vorräthig hat. — Ebenso empfindet man bei Rubens meist eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den Gruppen von *Legros* a und *Teudon* links und rechts von dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentirt. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als classisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Uebelstand unterliegen dabei die weiblichen Allegorien des Bösen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als hässliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Bernineskon von selbst versteht, in Affect und Bewegung, im Niederstürzen, Fliehen u. s. w. b Auf dem figurenreichen Hochaltar der Salute in Venedig (von *Justus le Court*) sieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht", von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das hässlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewande. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Reihe der Laster, wo es anging, durch männliche Figuren (den Ungerechten, den Thoren) unterbrochen. Und dann kann überhaupt nur ein reiner Stil wahrhaft grossartige Allegorien des Bösen schaffen.

Allein auch die ruhigern, einzeln stehenden Allegorien unterliegen zunächst der manierirten Bildung alles Idealen. Unter zahl- c losen Beispielen heben wir die Statuen im Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz hervor, weil sie mit besonderm Luxus gearbeitet sind: *Montani's* Religion und Unschuld, und *Spinazzi's* Reue und Glaube; der letztere eine von den beliebten verschleierten Figuren in der Art der oben (S. 562) genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, errathen lässt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, dass eben nicht der Erste Beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den acht lächerlich manierirten Statuen klug zu werden, mit denen *Michele Ongaro* die kostbare Kapelle Vendra- d min in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! (Ende des 1. Querschiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des 17. Jahrh. erst recht nicht errathen. — Ein anderer Missbrauch, der alle Theilnahme für diese allegorischen Gebilde von vornherein stört, ist deren oben gerügte Verschwendung für decorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, die beinahe der Freisculptur gleich kommt. Denselben Schwindel, den man im Namen

der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas u. s. w., die nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzo's Geschmack (s. unter Decoration) höchst gefährlich balancirend sitzen. (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, a
2. Kap. links.) Was uns besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Prätention auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halsbrechenden Stelle. Für eine Statue des 14. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Stil, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitzthürmchen sein mag, auf dem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten, sowohl in der plastischen als in der poetischen Rücksichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Anlass der Altargruppe weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freisculptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterstufe, der Wandsculptur (sit venia verbo) vermengt hatten, war schlechterdings alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Stiles rivalisirte man jetzt fast nur noch in „Ideen", d. h. in Einfällen und, wer seine Geschicklichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnissmedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über der oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervorquellen, oder es flattern grosse marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Bauschen die Motivirung erst zu errathen ist. Statt aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der
Maria Sobieska im linken Seitenschiff von St. Peter, als eines der b
prächtigsten und sorgfältigsten (von *Pietro Bracci*). — In Florenz ist die unter *Foggini's* Leitung decorirte (1692 vollendete) Kap. Feroni
in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berni- c
nesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabkapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur Eines Sarkophages bedurft; der Symmetrie zu Liebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem grossen bronzenen Bildnissmedaillon) und die Schifffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke", ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort S. Franciscus, hier St. Dominicus; unter dem Kuppelrand schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über dies Alles ist doch ein Stil ausgegossen, und der Beschauer lässt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen. (Das Altarbild von *Carlo Lotti.*)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form grosser Wandarchitektur von zwei Ordnungen bei, nur dass sie in noch viel colossalerem Maassstabe ausgeführt wurden. Das Figürliche concentrirt sich hier nicht zu einer allegorischen Sarkophaggruppe, sondern vertheilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten u. s. w. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Theil ganz abscheulichen Decorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, dass die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, die die Sculpturen in Verding nahmen, so dass die elendesten Arbeiten des berninischen Stiles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden
a müssen. Eine Ausnahme macht etwa das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Bernenesken, *Baratta*, nebst andern geringern in Anspruch nahm. (Oben u. a. eine Dogaressa in vollem Costüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt auf erheiternde Weise das im linken Seitenschiff der
b Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend, um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser *Melchior Barthel* (aus Sachsen), gab ihnen zerrissene Hosen von weissem Marmor, durch dessen Lücken die schwarzmarmornen Kniee hervorgucken; er hatte aber auch genug Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen thäte ihnen sonst zu wehe.

Von den Altargruppen sind zuerst die frei stehenden zu betrachten. Die beste, die mir vorgekommen ist, befindet sich in der
c Krypta unter der Kapelle der Corsini im Lateran zu Rom; es ist eine Pietà von *Bernini* (nach Andern von *Montauti*). Die delicate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Composition zu tadeln; im übrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwerth den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie Bernini am gehörigen Ort seinen Stil zu bändigen und zu ver-
d edeln wusste, zeigt auch der Christusleichnam in der Krypta des Domes von Capua.

Allein dies waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht Jeder war so naiv wie *Algardi*, der für den Haupt-
e altar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in zwei

colossalen Figuren arbeitete; statt des Martyriums sucht man vielmehr durchgängig eine Glorie an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, die die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine grossartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck — diese zu schaffen, war das Jahrhundert nicht mehr angethan; der Inhalt des Altarwerkes musste ein anderer sein. Vor allem musste der pathetische und ekstatische Ausdruck, den man an allen Theilen der Kirche, in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variirt hatte, in der Altarsculptur consequenter Weise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Nothwendigkeit der Zuthaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben liesse, schmachtet sehnsüchtig auf Wolken empor, die dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benutzt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde Alles möglich. Es ist ergötzlich, den Wolkenstudien der damaligen Sculptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irriger Weise — nach dem Qualm von brennendem feuchten Maisstroh u. dergl. modellirt zu haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegruppen dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel getragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefasst hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Fall sogar oft eher declamatorisch als ekstatisch; oder auch der Kirchenheilige in einer Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, dass fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von *Puget* auf dem Hauptaltar der Kirche des Albergo de' Po- a
veri, von *Domenico* und *Filippo Parodi* und Andern auf den Altären von S. Maria di Castello, S. Pancrazio, S. Carlo etc. Das Auge b
hält sie von Weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, die sie erreichen, steht im widerlichsten Missverhältniss zu der ganzen Illusion, nach der die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; ausserdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst colossal gebildet werden müssen. Seien wir gleichwohl dankbar, dass dies nicht geschehen ist. — Eine unterste Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite *Ticciati's* Altargruppe im Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend c
geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf der Johannes d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise liess sich das Uebersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süsslich

a unwahren Formenbildung. Auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche zu Venedig sieht man Christus und Gott-Vater sehr künstlich balancirend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die Engel auf dem Boden stehen zu lassen — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Excessen mussten die Klügern auf den Gedanken kommen, dass es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzugeben, als ihre Gesetze noch länger mit Füssen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Princip zugestanden in vielen Altargruppen, die nicht mehr frei hinter oder über dem Altar stehen, sondern in einer Nische dergestalt angebracht sind, dass sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde componirt, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf denen zerstreut Madonna, Engel, S. Augustin und S. Monica in Ekstase sitzen, kauern,
b knieen u. s. w. (Altar des rechten Querschiffes in S. Maria della Consolazione in Genua, von *Schiaffino* um 1718). Aus den hundert andern Gruppen dieser Wandsculptur heben wir nur noch zwei in Rom befindliche besonders hervor: die Wohlthätigkeit des h.
c Augustin (Altar des linken Querschiffes in S. Agostino), von dem Malteser *Melchiorre Gafa*, wegen der fleissigen Arbeit und eines Restes von Naivetät — und die berühmte Verzückung der h. Teresa (im
d linken Querschiff von S. M. della Vittoria), von *Bernini*. In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergisst man freilich alle blossen Stilfragen über der empörenden Degradation des Uebernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Sculptur so wenig als die decorirende Malerei (s. unter Decoration), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus den Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Einfassung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf *Bernini's* „Catedra" (hinten im Chor
e von St. Peter) zu verweisen, die unten als Freigruppe der vier Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddecoration um ein Ovalfenster (Engelschaaren zwischen Wolken und Strahlen vertheilt) zu schliessen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine blosse Decoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden solidern Arbeit seiner eigenen frühern Zeit, dem Denkmal Urban's VIII., so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninesken Plastik seine

eigenen Consequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten akademischen Vorurtheile über Linien, über Gruppenbildung u. dergl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu! Schon die Antike und mehr noch das Mittelalter, dann die realistischen florentiner Bildner des 15. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdies wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und eine Popularität geniessen, um die man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stucco und Stein. Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu thun haben; die akademische Kunst schloss kein Verhältniss mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Concurrenz mit jenen periodisch neu drapirten Wachspuppen, die z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich doch ein schönes Talent in die bemalte Sculptur und leistet darin Vorzügliches. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, *Maragliano*, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in S. Peter. Man überliess ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in der er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloss malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Sculpturen in Marmor, die ihre Nischengruppen ähnlich bildeten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloss Holz (bei grössern Figuren von zusammengenieteten Blöcken), ohne Nachhilfe von Stucco.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, die in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiss und Liebe durchgeführt. Maragliano ist bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere irgend einen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung passte hauptsächlich gut für Capuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzeren Rahmen, Gitter etc. ausschliessen. Seine besten Altargruppen zu Genua: S. Annunziata, a
Querschiff links; — S. Stefano, im Anbau; — S. Maria della b
Pace: im Chor eine grosse Assunta mit den hh. Franz und Bernardin, c
in der 2. Kap. rechts der h. Franz, der die Wundmale erhält, ausserdem im linken Querschiff und in der 2. Kap. links (in der 3. Kap. rechts

a eine Gruppe desselben Stiles von *Pasquale Navone*); — in Madonna delle Vigne, Kap. links neben dem Chor: ein Crucifix und die in ihrer
b Art vortrefflichen Statuen der Maria und des Johannes; — Capuzinerkirche, Querschiff rechts. — U. a. a. O.

Nicht umsonst kam z. B. *Legros* in der Statue des h. Stanislas
c Kostka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Sculpturen zu bemalen? ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Thon wird sie vollends immer fortdauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexico liefert (Costümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sicilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie *Matera* und *B. Palermo* gehabt.

Was kann das Relief in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem 15. Jahrh. vielfach seines einzig wahren Stilprincipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muss es jetzt, mit der manierirt-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachtheil sein. Ueberdies kann man fragen, was eigentlich noch Relief heissen dürfe, seitdem die Gruppensculptur zu einer Wand- und Nischendecoration geworden? seitdem ganze Kapellenwände mit Scenen von stark ausladenden lebensgrossen Stuccofiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. *Algardi's* Attila
d (St. Peter, Kap. Leo's des Grossen) „das grösste Relief der neuern Kunst"; es sollte eher eine Wandgruppe heissen. Uebrigens ist *Algardi*, beiläufig gesagt, immer eines Blickes werth, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrig hat.

Nächst ihm ist der Bolognese *Giuseppe Mazza* insoweit einer der Bessern im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Composition die meisten übrigen Maler überragt. Ausser zahlreichen Ar-
e beiten in der Kirche seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Kap. des rechten Seitenschiffes) in sechs grossen Bronzereliefs das Leben des h. Dominicus geschildert; nimmt man die obern zwei Drittheile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Compositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen giebt es von Mazza Arbeiten in mehreren Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als anderes aus dieser Zeit.

Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei grossen Altar-
f reliefs des *Foggini* in der Kap. Corsini im Carmine (Querschiff links). Süssliche Engelchen schieben die Wolken, auf denen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtrelief springen die Besiegten links aus

dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiscenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten der ganzen Richtung. — In Rom gewährt St. Peter (ausser den genannten a Reliefs *Algardi's*) noch in einer Anzahl kleinerer Sarkophagreliefs an den Grabmälern und in Bernini's Reliefs über dem Hauptportal eine Uebersicht derjenigen Geschmacksvariationen, die dann für die übrige Welt maassgebend wurden. — Die Reliefs über den Apostelstatuen im b Lateran sind von *Algardi* und seinen Zeitgenossen entworfen.

Um die Mitte des 18. Jahrh. beginnt der Stil sich etwas zu bessern; während die Auffassung im ganzen noch dieselbe bleibt, hören die schlimmsten Excesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmählich auf. Das Raffiniren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 562 u. 571) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern, kalten Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Rafael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des *Niccolò Traverso* z. B. im c Chor des Angelo Custode aufgefallen.)

Das Verdienst *Canova's* (1757—1822) lag darin, dass er nicht bloss im Einzelnen anders stilisirte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens' XIV. (im linken Seitenschiff von SS. Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloss für die Sculptur. d Wie gering man immer vom absoluten Werth seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Zeit, wie etwa David im engeren Kreise für die Malerei.



